

**João Miguel Marques e  
Silva Nunes Martins**

**O desenvolvimento da forma de  
tocar de Paul Motian de 1956 a 1972**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música realizado sob orientação científica do Doutor David Lloyd, professor do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação do Licenciado Luís Figueiredo.



## **O Júri**

Presidente

Professora Doutora Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro  
(professor auxiliar convidada da Universidade de Aveiro)

Arguente Principal

Professor Doutor António Augusto Martins da Rocha Oliveira  
Aguar  
(professor adjunto da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo –  
ESMAE)

Orientador

Doutor David Wyn Lloyd  
(assistente convidado da Universidade de Aveiro)



## **Agradecimentos**

Agradeço aos professores que colaboraram e me ajudaram na elaboração desta dissertação, professora Rosário Pestana, ao professor David Lloyd e ao professor Luís Figueiredo. Agradeço aos meus amigos músicos e professores que me ajudaram no desenvolvimento da minha forma de tocar e que me abriram as portas para novas abordagens e novas maneiras de pensar a música. Agradeço também aos meus familiares e amigos por todo o apoio que me têm dado ao longo da minha caminhada como músico.



**Palavras Chave**

Paul Motian, Jazz, bateria, história da bateria, abordagens na bateria, improvisação.

**Resumo**

Descobrir através de entrevistas os pontos fulcrais na carreira da Paul Motian (quais os músicos que mais o influenciaram). Analisar discos de cada um dos projectos que tiveram mais impacto para ele de forma a compreender melhor o desenvolvimento da sua forma de tocar. Finalizar o estudo com o seu primeiro disco como líder. Como finalidade, fazer uma performance que demonstre as diferentes abordagens que Motian teve ao longo dos 16 anos de carreira analisados nesta dissertação.





**Keywords**

Paul Motian, Jazz, drums, history of drums, ways of approaching drums, improvisation.

**Abstract**

Find out through interviews the main points in Paul Motian career (who were the musicians that had more impact on him). Analyse records from each project that had a more impact for him to be able to understand better the development of his way of playing. End this study with his first record as a leader. The main purpose is to make a performance that shows the different approaches that Motian had in the 16 years of his career that were analysed in this essay.



<b>ÍNDICE</b>	
Índice de figuras.....	12
GLOSSÁRIO .....	13
CAPÍTULO 1 .....	19
1. - História da bateria Jazz .....	19
1.1. - O aparecimento do instrumento bateria.....	19
1.2. - A bateria pelos diferentes períodos da história do Jazz .....	20
1.2.1. - <i>New Orleans</i> ou <i>Dixieland</i> .....	20
1.2.2. - <i>Chicago Style</i> .....	21
1.2.3. - <i>Swing</i> e Big Band.....	22
1.2.4. - <i>Be-Bop</i> ou Bop .....	23
1.3. - Principais bateristas de cada período.....	26
CAPÍTULO 2.....	29
2. - Paul Motian .....	29
2.1. - Biografia .....	29
2.2. - Entrevistas a Paul Motian.....	30
CAPÍTULO 3 .....	35
3. - Discos analisados.....	35
3.1 - Paul Motian com Bill Evans, antes de Scott LaFaro .....	40
3.1.1. - <i>New Jazz Conceptions</i> .....	40
3.2. - Paul Motian com Bill Evans e Scott LaFaro .....	44
3.2.1. - <i>Portrait in Jazz</i> .....	44
3.2.2. - <i>Waltz for Debby</i> .....	48
3.3. - Paul Motian com Bill Evans e Gary Peacock .....	51
3.3.1 - <i>Trio' 64</i> .....	51
3.4. - Motian com Paul Bley.....	55
3.4.1. - <i>Paul Bley with Gary Peacock</i> .....	55
3.4.2. - <i>Turns</i> .....	57
3.5.1. - <i>Life Between the Exit Signs</i> .....	62
3.5.2. - <i>El Juicio</i> .....	65
3.6. - Paul Motian como líder .....	68
3.6.1. - <i>Conception Vessel</i> .....	68
CAPÍTULO 4.....	73
4. - Forma de tocar .....	73
4.1. - Como Motian e outros bateristas caracterizam a sua forma de tocar.	73
CAPÍTULO 5. ....	77
5. Os temas escolhidos para a apresentação do projecto.....	77
CAPÍTULO 6. ....	81
6. Conclusão.....	81
CAPÍTULO 7. ....	85
7. Bibliografia .....	85
ANEXOS .....	89

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Bateria .....	14
Figura 2 - Bateristas mais influentes de New Orleans a Be-Bop .....	26
Figura 3 - Mapa de influências .....	26
Figura 4 - Padrão tradicional de ride .....	32
Figura 5 - Bombo e pratos de choque.....	32
Figura 6 - Padrão de <i>swing</i> da era <i>Be-Bop</i> .....	33
Figura 7 - Exemplos de swing quebrado .....	33
Figura 8 - Padrão básico de escovas .....	34
Figura 9 - Padrão de escovas para baladas .....	34
Figura 10 - Padrão de escovas em "8" .....	34
Figura 11 - Tabela de tempos.....	35
Figura 12 - Discos analisados.....	40
Figura 13 - Análise de <i>New Jazz Conceptions</i> .....	41
Figura 14 - Análise do disco <i>Portrait In Jazz</i> .....	45
Figura 15 - Análise do disco <i>Waltz for Debby</i> .....	49
Figura 16 - Análise do disco <i>Trio' 64</i> .....	52
Figura 17 - Análise do disco Paul Bley with Gary Peacock .....	55
Figura 18 - Análise do disco <i>Turns</i> .....	58
Figura 19 - Análise do disco <i>Life Between the Exit Signs</i> .....	62
Figura 20 - Análise do disco <i>El Juicio</i> .....	66
Figura 21 - Análise do disco <i>Conception Vessel</i> .....	69
Figura 22 - Temas escolhidos para o concerto .....	77
Figura 23 - Excerto da transcrição da introdução de bateria de <i>I Love You</i> .....	74
Figura 24 - Excerto da transcrição do solo de bateria de <i>I Love You</i> .....	74
Figura 25 - Excerto do comping de bateria de <i>Autumn Leaves</i> .....	75
Figura 26 - Excerto da transcrição do comping de <i>Milestones</i> .....	75
Figura 27 - Excerto do comping de bateria em <i>Always</i> .....	76
Figura 28 - Excerto da transcrição do comping de bateria de <i>Ida Lupino</i> .....	76

## GLOSSÁRIO

**Bombo** - peça da bateria que tem o som mais grave, normalmente tocada com um pedal.

**Bordões** - Pedacos de arame que estão situados junto à pele de ressonância da caixa. Quando accionados mudam o som da caixa.

**Doubles** - Batimentos/pancadas duas com cada mão, DDLDDLL.

**Double time feel** - Tocar ao dobro da pulsação da música mas esta mantém o mesmo ritmo harmónico. Exemplo: se um determinado tema tiver um acorde por compasso, em *double time feel*, a duração desse acorde será de dois compassos.

**Caixa** - Peça que normalmente se situa entre as pernas do baterista e tem principal destaque porque é das peças mais utilizadas. Pode ser tocada com ou sem bordões.

**Chorus** - Estrutura de um tema, normalmente refere-se a *chorus* quando há solos, ex: O solista tocou 3 *chorus* de solo. Quer dizer que o solista solou durante 3 vezes a estrutura da música.

**Colcheias swingadas** - Quando as colcheias são interpretadas como se fossem a primeira e última colcheia de uma tercina de colcheias.

**Comping** - É o nome que se dá ao acompanhamento ou complemento que um instrumento dá quando outro está a solar.

**Crash** - Prato da bateria que normalmente é utilizado para acentuações e para marcar estruturas.

**Dropping bombs** - Quando os bateristas começaram a usar na caixa ou no bombo pancadas fortes e espontâneas, forma de acompanhar que surgiu no *Be-Bop*.

**Even 8th** - Quando as colcheias são tocadas todas com o mesmo valor, duas colcheias

**Kicks** - Acentuações feitas pelos músicos durante um tema e que fazem parte do arranjo.

**Pratos de Choque** - São dois pratos apoiados num tripé que com o accionar de um pedal tocam um no outro. No Jazz são utilizados muitas vezes para marcar o 2º e 4º tempo.

**Ride** - Prato utilizado para conduzir os ritmos. No Jazz tem principal destaque pois é onde normalmente se toca o padrão de *swing*.

**Rimshot** - Quando o baterista toca no aro e na pele, de uma respectiva peça, ao mesmo tempo.

**Rolls** - Quando o baterista toca notas consecutivas sem quebras, para sustentar o som durante o tempo necessário.

**Rudimentos** - São exercícios que foram criados para fins militares, inicialmente eram usados apenas na caixa para dar ordens às tropas. Segundo a Percussive Arts Society's, existem 40 rudimentos e segundo a National Association of Rudimental Drummers existem apenas 13 rudimentos essenciais.

**Singles** - Batimentos/pancadas alternadas, DLDLDDL.

**Solo** - Quando um instrumento se destaca durante o tema. Normalmente o solo no Jazz é improvisado. Poder ser um solo livre ou na estrutura do tema. Pode ter o acompanhamento da banda ou sozinho.

**Sweeping motion** - Quando se varre/faz deslizar a vassoura nas peças da bateria, reproduzindo um som constante.

**Timbalões** - São peças de bateria semelhante à caixa mas com diferentes afinações e tamanhos, distinguidos por agudo, médio e grave ou pequeno, médio e grande. Normalmente no Jazz são usados apenas dois, o agudo\médio e o

equivalem a uma semínima.

**Fills** - Também muitas vezes referido como *break*, é uma quebra do acompanhamento para uma passagem a solo, normalmente utiliza-se este termo aplicado à bateria, *drum fill*.

**Forma** - “Estrutura ou organização de uma peça de música geralmente relacionada com secções de melodia e/ou harmonia identificáveis” (Mandel 2005, p.336).

**Four on the floor** - Quando os bateristas tocam o bombo à semínima também conhecido como *feathering* quando é tocado muito piano.

**Groove** - “Um padrão regular, repetido. Também um juízo estético: diz-se de uma peça que é ‘groove’ quando ela transmite uma sensação instintiva de ‘adequação’” (Mandel 2005, p. 336).

grave.

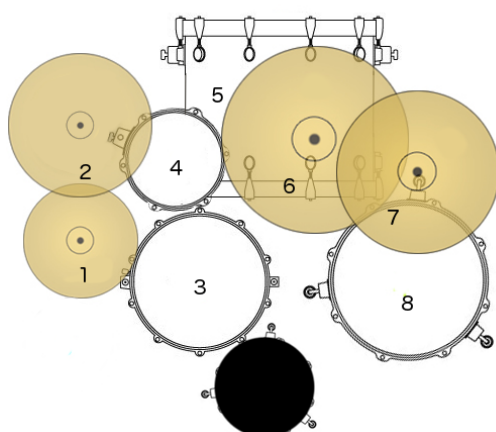
**Time Keeper** - Designação que se utiliza normalmente quando o baterista mantém a pulsação constante durante um determinado tema.

**Trades** - São trocas de solos entre músicos. Normalmente acontece entre a bateria e outros instrumentos mas pode acontecer entre qualquer um. Podem ser trocas de qualquer número de compassos, os mais usuais serão trocas de 4, 8, 12 (Blues) ou 16.

**Two feel** - Quando a pulsação é sentida à mínima e se dá mais ênfase ao 1º e 3º.

**Walking Bass** - Quando o contrabaixo toca à semínima. Pode-se ouvir este género de abordagem no Jazz ou na música Barroca.

Achamos importante incorporar a seguinte imagem (figura 1) para fazer parte do glossário.



- 1 - Pratos de choque
- 2 - Crash
- 3 - Caixa
- 4 - Timbalão pequeno
- 5 - Bombo
- 6 - Ride
- 7 - Crash
- 8 - Timbalão grande

Figura 1 - Bateria

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende dar a conhecer o trabalho do grande músico de Jazz Paul Motian, e da sua importância para o desenvolvimento da bateria na passagem de instrumento acompanhador para um instrumento mais interventivo. É também nosso objectivo investigar como Paul Motian construiu a sua forma única de tocar, através da análise de entrevistas, que tivemos acesso em formato de revista e digital, e de alguns registos discográficos.

É frequente os bateristas sobrevalorizarem a parte técnica do instrumento, ou seja, o melhor baterista será o mais rápido, o que consegue fazer mais polirritmos ou o que tem maior independência. Esquecem-se de pormenores que nos fazem realmente identificar auditivamente o músico, o som do instrumento, a musicalidade, a interacção, o silêncio ou o preenchimento de som. Paul Motian foi um dos músicos que construiu uma carreira com essas características e devido a isso não lhe é dado o mérito que merece.

*“Les batteurs ne l’ont pas aidé non plus à recevoir la reconnaissance qu’il mérite, une grande partie d’entre eux ne comprenant pas la démarche de ce petit bonhomme que semble parfois manipuler par des fils invisibles, tel une marionnette s’ebrouant autour de ses quatre fûts, levant des bras qui semblent raides pour atteindre ses deux grosse cymbales, et jouant de ses pedales avec parcimonie, pour actionner sa charleston ou donner un coup de grosse caisse”<sup>1</sup> (Batalille 2010, p. 36).*

Apesar de alguns bateristas se sentirem influenciados por Paul Motian (como Brian Blade, Jorge Rossi, Bill Stewart e Jeff Ballard), ainda há músicos que dizem que Motian não tem técnica. A estes, Motian responde: *“C’est parce que le mot technique évoque pour eux la vitesse d’exécution: combien de notes jouez-vous en*

---

<sup>1</sup> Os bateristas também não o ajudaram a receber o reconhecimento que ele merecia, uma grande parte entre eles não compreendia a abordagem deste pequeno homem que parecia por vezes manipulado por fios invisíveis, como uma marioneta sacudindo-se nos seus quatro tambores, levantando os braços que parecem rígidos para atingir os seus dois pratos, e tocando os seus pedais em parcimónia, para accionar o seu prato de choque ou dar uma batida no bombo.

*une second? À quel point votre polyrythmie est complexe? (...) mon truc à moi, c'est le son, les sons*"<sup>2</sup> (Bataille 2010, p. 33).

Certa vez disse a seguinte frase a uns jovens bateristas que estavam a tocar para ele, e que deram demasiadas pancadas/notas nos seus *trades*: *"Les mecs, pourquoi vou n'essayez pas de jouer une note, une seule?"*<sup>3</sup> (Batallie 2010, p.33).

Em entrevista, Paul Motian refere quais os pontos chave da sua carreira que o ajudaram a desenvolver a sua abordagem e pensamento em relação à bateria:

*"Playing the drums like it's not really drums, it's just an instrument that's an extension of you. The playing that's coming out of me is coming from the music that I'm hearing, the people that I'm playing with, the music that I'm playing on the drums"* <sup>4</sup> (Braman 1996).

Para além de identificar esses pontos-chave, vamos cruzar cronologicamente essas informações com os discos gravados por Motian (na altura em que se verificaram mudanças na sua carreira), analisando a mudança, ou não, da sua forma de tocar. Vamos tentar perceber se o que Paul Motian considerava como acontecimentos importantes, que o influenciaram e ajudaram a desenvolver a sua forma de tocar, estão paralelamente associados aos discos que ele gravou aquando essas mudanças. Decidimos estabelecer limites cronológicos para este estudo, uma vez que a carreira de Paul Motian tem mais de 50 anos o que torna inviável estudar todos os momentos chave da sua carreira. Por conseguinte, a carreira analisada é entre os anos de 1956 e 1972.

A motivação para a escolha deste período de tempo prende-se com o facto de Paul Motian ter uma discografia de centenas de discos, desta forma, escolhemos o

---

<sup>2</sup> É porque a palavra "técnica" invoca, para eles, a rapidez de execução - quantas notas conseguem vocês tocar num segundo? Até que ponto a vossa polirritmia é complexa? (...) O meu próprio artifício, é o som, os sons.

<sup>3</sup> Rapazes, porque é que não experimentam tocar uma nota, uma só?

<sup>4</sup> Tocar bateria como se não fosse uma mesma uma bateria, é apenas um instrumento que é uma extensão de ti. O que estou a tocar vem da música que estou a ouvir, das pessoas com quem estou a tocar, a música que estou a tocar na bateria.



primeiro disco que gravou com Bill Evans em 1956 e como último disco, escolhemos o primeiro disco que gravou como líder, *Conception Vessel* de 1972.

Pretendemos também dar a conhecer um pouco da história da bateria Jazz, focando principais aspectos musicais do instrumento e a sua função na banda. Iremos separar a história do Jazz por períodos e especificando alguns aspectos técnicos da bateria para cada período, mencionando os bateristas mais relevantes. Esta parte será de extrema importância pois só conhecendo o que existiu antes de Paul Motian é que iremos compreender e dar o devido valor às inovações efectuadas na bateria. Iremos estudar apenas a história da bateria Jazz até ao período *Be-Bop* uma vez que foi neste período que Motian começou a tocar profissionalmente.

O nosso projecto tem como finalidade fazer uma performance onde iremos demonstrar o desenvolvimento da forma de tocar de Paul Motian, interpretando temas de cada uma das formações que o influenciaram, tentando imitar a sua forma de tocar nos diferentes discos.

No Jazz são utilizadas diversas metáforas para explicar algumas características deste estilo musical. Sendo assim, vamos operar com o conceito “linguagem” no sentido formulado por Ingrid Monson: *“In fact, several metaphors about language and music appeared in the interview materials I compiled from my discussions with musicians: jazz as a musical language, improvisation as musical conversation, and good improvisation as talking or ‘saying something’”*<sup>5</sup> (Monson 1997, p. 73).

Pretendemos enriquecer pessoalmente com toda esta investigação sobre Motian, para perceber como desenvolveu a sua maneira de tocar e a sua identidade, para nos ajudar no caminho de encontrar uma linguagem própria, que nos distinga e caracterize.

---

<sup>5</sup> É um facto que foram muitas as metáforas sobre linguagem e música que apareceram no material das entrevistas que compilei das minhas discussões com músicos: jazz como linguagem musical, improvisação como conversa musical, e boa improvisação como falar ou ‘dizer alguma coisa’.

Os temas escolhidos estão presentes nos discos analisados e foram seleccionados de forma a se poder apresentar o máximo número de abordagens que Motian demonstra na discografia seleccionada.

As traduções de inglês para português foram feitas por mim enquanto que as traduções de francês para português foram feitas por um colega meu que vive na Suíça.

## CAPITULO 1

### 1. - História da bateria Jazz

#### 1.1. - O aparecimento do instrumento bateria

*“An elderly black man sits astride a large cylindrical drum. (...) A second drummer, holding his instrument between his knees, joins in, (...) A third black man, seated on the ground, plucks at a string instrument, (...) One voice, then other voices join in. (...) A dense crowd of dark bodies forms into circular groups - perhaps five or six hundred individuals moving in time to the pulsations of the music (...) The scene could be Africa. In fact, it is nineteenth-century New Orleans”<sup>6</sup> (Gioia 1997, p. 1).*

Estas actividades eram feitas na Congo Square, *“(...) the Congo Square dances provide us with a real time and place, an actual transfer of totally African ritual to the native soil of the New World”<sup>7</sup> (Gioia 1997, p. 2).*

A cidade de New Orleans foi fundada em 1718 pelos franceses, desde esse ano e até 1803 teve como ocupantes os espanhóis e novamente os franceses que por último venderam a cidade aos Estados Unidos.

Fazendo referência a Marshall Stearns, autor do livro *The Story of Jazz*, Shultz diz-nos: *“While Stearns tries to show jazz as originating from the tribal dances and drumming of Africa, it is generally agreed that there is much more of the military band than African music in early jazz”<sup>8</sup> (Shultz 1979, p. 108).*

Segundo Jelly Roll Morton citado por Mandel, *“o Jazz começou em New Orleans”*. (Mandel, 2006 p. 22) Devido a influências francesas, havia várias bandas de influências militares. Nestas bandas a parte da percussão era garantida por dois bateristas, um tocava caixa e outro tocava bombo. Não existe 100% de certezas mas um destes dois senhores, “Dee Dee” Chandler ou William F. Ludwig, terá sido o criador do pedal de bombo, a peça que iria permitir ter apenas um baterista a tocar bombo e caixa em simultâneo. No entanto, *“(...) after 1894 or 1895, when*

---

<sup>6</sup> Um homem negro idoso senta-se em montado num grande tambor cilíndrico. (...) Um segundo baterista, segurando o instrumento entre as pernas, junta-se, (...) Um terceiro homem negro, sentado no chão, puxa de um instrumento de cordas, (...) Uma voz, depois outras vozes juntam-se. (...) Uma densa multidão de corpos escuros formam-se em grupos circulares - talvez cinco ou seis centenas de indivíduos movendo-se a tempo com a pulsação da música. (...) A cena podia ser África. Na verdade, é New Orleans no século XIX (...).

<sup>7</sup> (...) as danças em *Congo Square* forneceu-nos com local e tempo reais, uma transferência real do ritual totalmente Africano para o solo nativo do Novo Mundo.

<sup>8</sup> Enquanto que Stearns tenta mostrar o jazz como proveniente das danças tribais e das batidas de África, é geralmente aceite que há muito mais da banda militar do que música Africana no início do jazz.

*"Dee Dee" Chandler built a crude wooden pedal for a bass drum (...) in 1894 in Chicago, William F. Ludwig, Sr. was using an all wood heel pedal for playing dance jobs. He doesn't claim to have designed or built it, so it's difficult to determine just who actually built the first bass drum pedal"*<sup>9</sup> (Shultz 1979, p.109).

Com esta o pedal de bombo, as bandas teriam uma limitação em relação a tocarem na rua, pois a bateria só poderia ser tocada sentada, desta forma começaram-se a formar as bandas de salão para animar festas e outros eventos. Após esta invenção, foi uma questão de tempo até terem começado a ser incorporados outros instrumentos ao kit de bateria, vários instrumentos de percussão, desde pratos, *woodblocks*, *cowbells*, entre outros. *"A bateria evoluiu em fins do século XIX para satisfazer as necessidades dos percussionistas das orquestras. (...) desde os primeiros tempos do jazz, os bateristas foram acrescentando outros aparelhos percussivos ao seu equipamento: chocalhos, tambores de madeira e outros tambores de tamanhos variados"* (Mandel 2005, p.334)

## **1.2. - A bateria pelos diferentes períodos da história do Jazz**

### **1.2.1. - New Orleans ou Dixieland**

*"No início do século XX, Nova Orleães era a cidade mais exótica e cosmopolita da América, com uma enorme variedade de culturas, línguas, dialectos e patoás que se misturavam, sobretudo nas canções"* (Mandel 2005, p. 24). De 1900 a 1917 decorria a era das *marching bands*, do estilo, *Dixieland/Early Jazz/New Orleans*, como *New Orleans* era uma cidade com uma clima muito quente, havia sempre muito entretenimento e muitas festas e era sempre necessária a presença da banda de música, na altura ainda sem baterista mas com percussionista. As bandas com baterista começaram a surgir quando se começaram a formar orquestras e bandas de dança, *"As bandas de rua foram sem dúvida, as incubadoras das orquestras de jazz"* (Godbolt 1990, p.15). Baby Dodds atravessou esta época, a sua bateria era descrita como: *"a 28inch bassdrum, a 6<sup>12</sup> inch all-metal snaredrum, an overhead pedal, four tuned cowbells, a woodblock, a slapstick, a 16inch Chinese crash cymbal, a 16inch Zildjian cymbal and a 10inch Chinese tom-*

---

<sup>9</sup> (...) depois de 1894 ou 1895, quando *"Dee Dee" Chandler* construiu um simples pedal de madeira para o bombo (...) em 1984 em Chicago, William F. Ludwig, Sr. estava a usar um pedal todo feito em madeira para tocar em trabalhos de dança. Ele não alega tê-lo desenhado ou construído, por isso é difícil determinar quem é que realmente construiu o primeiro pedal de bombo.

tom”<sup>10</sup> (Shultz 1979, p. 110). Musicalmente, a bateria era caracterizada por uma forte influência militar, muitos rufos, muitos ritmos de marcha, inicialmente eram acentuadas todas as semínimas “*flat four*” e mais tarde apenas o 1º e 3º tempo de cada compasso “*two beat feel*”, os pratos não eram usados para manter o tempo mas sim a caixa. A função do baterista era manter o tempo e muito raramente faziam solos.

Como descreve Schultz, Baby Dodds “*is also credited with being the first to play breaks, that is, to fill in between the phrases and solos*”<sup>11</sup> (Shultz 1979, p.112), terá sido também ele o primeiro baterista a fazer o padrão de *swing* no *ride*, era considerado o avô da bateria e terá influenciado vários bateristas como, Gene Krupa, Max Roach e Roy Haynes.

Zutty Singleton foi também outra baterista que junto com Dodds desenvolveu uma abordagem mais melódica na bateria e um conceito de solo de bateria mais longo.

### 1.2.2. - *Chicago Style*

Em 1917 os músicos mudaram-se para Chicago, principalmente devido ao encerramento de *Storyville*, o bairro de prostituição existente na cidade. Assim, surgiu outra vertente do Jazz, o *Chicago Style*. “*Uns dizem que a banda de jazz teve origem em Chicago. Chicago afirma que esta vem de San Francisco (...) uma banda de Jazz é a última novidade em cabarés, muito contribuindo para o divertimento nesses locais (...)*” (Godbolt 1990, p. 28).

Os bateristas mudaram a forma de tocar, “*(...) allowed the cymbals to ring, instead of choking them as New Orleans men often did. Sometimes they played the bass drum on all four beats, instead of just the first and third. They also used a type of independent hand action known as “solid left hand,” where the left hand*

---

<sup>10</sup> um bombo de 28 polegadas, uma caixa toda de metal de 6 polegadas e meia, um pedal, quatro *cowbells* afinadas, um *woodblock*, um *slapstick*, um prato china de 16 polegadas, um prato *Zildjian* de 16 polegadas e um tambor chinês de 10 polegadas.

<sup>11</sup> (...) também é creditado por ter sido o primeiro a tocar breaks, isto é, preencher os espaços entre ideias e frases.

*keeps time in addition to the bass drum, while the right hand plays syncopations on the wood-block, cowbell, cymbals, etc*<sup>12</sup> (Shultz 1979, p. 113).

### 1.2.3. - Swing e Big Band

Durante os anos 20 os músicos mudaram-se novamente, desta vez para Nova Iorque, esta mudança deu início a uma nova era, a era do *Swing* e das *Big Bands*. “Grande parte da evolução do jazz nos anos trinta é explicável em termos de um aumento exponencial do virtuosismo instrumental. (...) As grandes orquestras ocuparam um lugar importante na música popular a partir do fim da Primeira Guerra Mundial (...)” (Mandel 2005, p. 108).

Nesta altura, havia um baterista que foi o principal responsável pelo protagonismo da bateria nas bandas, Schultz fala de Gene Krupa: “Krupa's influence in the evolution of drumming is almost immeasurable, and he was responsible for popularizing the instrument”<sup>13</sup> (Shultz 1979, p.116) e ainda, “Como solista, combinou técnica, imaginação e rasgo, o que lhe valeu tornar-se o centro das atenções. Muita dessa técnica impregnou as peças tocadas nos trios e quartetos de Goodman” (Mandel 2005, p. 127).

Na era do *Swing*, era muito usado a técnica de *feathering* (quando o bombo era tocado em todos os tempos do compasso), foram também feitas várias alterações ao *set* de bateria, os bateristas retiraram os acessórios de percussão e a bateria ficou muito semelhante com o *kit standard* usado hoje em dia. Era também muito comum as *drum battles*, confrontos entre dois bateristas, assim como o aparecimento de bateristas virtuosos, com grande destreza e técnica, o nome mais sonante e até aos dias de hoje sinónimo de grande virtuosismo, era Buddy Rich.

William “Cozy” Cole, foi outro baterista desta era que deu um importante contributo no desenvolvimento da forma de tocar bateria, terá sido dos primeiros

---

<sup>12</sup> (...) permitiu com que os pratos soassem, em vez de os abafar como os homens de New Orleans faziam. Algumas vezes tocavam o bombo nos quatro tempos, em vez de apenas no primeiro e terceiro. Usavam também um tipo de acção independente na mão conhecido como “uma mão esquerda sólida”, onde a mão esquerda mantém o tempo complementando o bombo, enquanto que a mão direita toca sincopas nos *wood-block*, *cowbell*, pratos, etc.

<sup>13</sup> A influência de Krupa na evolução da bateria é quase imensurável, foi responsável pela popularização do instrumento.

a usar independência entre pé e mão, anteriormente o bombo fazia apenas semínimas e a caixa fazia figuras sincopadas.

Ainda na era do *Swing*, Sidney "Big Sid" Catlett, foi uma grande influência para bateristas da geração seguinte, a sua forma de tocar era vista como: *"(...) a combination of military and orchestra influences. He made good use of space in his playing and more (...) showed that a drum solo could be a thing of beauty, as expressive as any other instrument. He made sparing use of the bassdrum, also using it for explosions, which were echoed in the modern, or bop era"*<sup>14</sup> (Shultz 1979, p. 121).

Outro baterista que deu um contributo importantíssimo para a bateria e que as suas mudanças iriam influenciar todos os bateristas que lhe seguiram foi Jonathan "Jo" Jones. Este baterista retirou todos os acessórios de percussão do seu *kit*, começou a tocar com um bombo mais pequeno e tornou o prato de choque, que até então era usado apenas para marcar o 2º e 4º tempo, um dos principais instrumentos do seu *set*, usando-o como nunca ninguém o tinha usado antes. *"Mestre nos pratos metálicos, Jones extraía deles uma vibração flexível e solta, fazendo com que os sons deslizassem ligeiramente para cada um dos lados da batida. Eles dançavam num restolhar inusitado e poderoso, e tornaram-se na principal fonte de inspiração do seu tempo"* (Mandel 2005, p. 126). Foi também um baterista que influenciou os bateristas do período que viria a seguir, o *Be-Bop*.

#### 1.2.4. - *Be-Bop* ou Bop

*"From its earliest days, jazz had been an forward-looking art, continually incorporating new techniques, more expansive harmonies, more complex rhythms, more intricate melodies"* <sup>15</sup> (Gioia, 1997 p. 199). O *Be-Bop* terá surgido nos anos 40 e continuado durante os anos 50, neste período a música já não era feita para dançar como na era do *Swing* e das Big Bands, *"Bop changed the artistic*

---

<sup>14</sup> uma combinação de influências militares e de orquestra. Fez bom uso do espaço na sua forma de tocar e mais (...) mostrou que um solo de bateria podia ser uma coisa de beleza, tão expressivo como qualquer outro instrumento. Fazia pouco uso do bombo, também o usava para explosões, que havia de ecoar na era moderna ou Bop.

<sup>15</sup> Desde o seu início, o jazz tem sido um arte com uma visão para o futuro, continuamente a incorporar novas técnicas, harmonias mais expansivas, ritmos mais complexos e melodia mais intrincadas.

*percentage - its focus turned inward, centering on the musical elements and the expressive abilities of the individual artist in manipulating those elements. The audience was left to participate only as consumers of art, not participants*<sup>16</sup> (Morangelli 1999, p.18).

*“(...) jazz modernists of the 1940s developed their own unique style, brash and unapologetic, in backrooms and afterhours clubs, at jam sessions and on the road with traveling bands. This music was not for commercial consumption, nor was it meant to be at this embryonic stage. It survived in the interstices of the jazz world”*<sup>17</sup> (Gioia 1997, p. 201).

DeMichael, referido por Schultz em *History of Jazz Drumming*, diz-nos que terá sido no *Be-Bop* que os bateristas quebraram a ligação que existia entre o baterista e a forma militar de tocar, fizeram isto ao pararem de tocar o bombo em todos os tempos. Não viam a necessidade de duplicar o som do contrabaixo (que fazia *walking bass*) e preferiram usar o bombo para colorir, havendo mais exploração timbrica. Desta forma, ficou o prato *ride* e os pratos de choque como os responsáveis por marcar o tempo. “Os músicos do *Be-Bop* adoptaram a marcação de 4/4 característica do *swing* e acrescentaram-lhe uma panóplia de novos acentos rítmicos, com bateristas como Kenny Clarke (1914-1985) e Max Roach (n. 1924) a preferirem usar os seus pratos e marcar tempos rigorosos com os pratos de pedal em vez de marcar uma batida regular no tambor baixo” (Mandel 2005, p. 152).

Na bateria, reduziu-se o tamanho do bombo e da caixa, começaram a ser feitos pratos maiores e mais leves e as baquetas ficaram mais compridas e mais finas.

Kenny Clarke é considerado o fundador do *Bop* na bateria e como diz Shultz, junto com “(...) *Thelonious Monk, Charlie Parker, and Dizzy Gillespie, they*

---

<sup>16</sup> Bop mudou a percentagem artística - o seu foco voltou para o interior, centrando-se nos elementos musicais e nas habilidades expressivas do artista individual em manipular esses elementos. O público apenas podia participar como consumidores de arte, não participantes.

<sup>17</sup> (...) os modernistas do jazz da década de 1940 desenvolveram o seu estilo único de tocar, ousado e sem remorsos, em bastidores e em bares nocturnos, em *jam sessions* ou na estrada a viajar com bandas. Esta música não era feita para consumo comercial, nem foi concebida para ser nesta fase embrionária. Ela sobreviveu nos interstícios do mundo do jazz.



*experimented with, and developed the Be-Bop style of playing*<sup>18</sup> (Shultz 1979, p.123). A sua forma de tocar era caracterizada como: "(...) *not just modern, he was revolutionary. When he moved the beat from the hi-hat, which swing drummers like Jo Jones played with crossed hands, to the ride cymbal, he unleashed the drum kit's creative potential. With his left hand now free, he played off-beats and "bombs," or bass accents, with his foot. This made jazz more flexible, and every drummer who followed him more eloquent*"<sup>19</sup> (Harris). A Kenny Clarke, "é atribuído o mérito de ter desenvolvido novos conceitos ritmicos que impulsionaram o Be-Bop. (...) lançou as bases para que fosse posta de lado a tão persistente ênfase nas batidas 2/2 e 4/4 no tambor baixo." (Mandel 2005, p. 163).

Outro baterista importante e que foi influenciado por Kenny Clarke, foi Max Roach. Roach ficou conhecido por ter explorado compassos sem ser o 4\4, como o 3\4 e 5\4, criar poliritmias de 6 contra 4 e de fazer frases em grupos de cinco.

Em relação ao seu estilo de tocar, Hoefer citado por Shultz: "*One of the prime functions of the drums is to serve as an accompanying instrument. This can be developed by listening to everything around you and by fitting yourself in without being smothered or smothering others. You can play lyrically by phrasing and dynamics. You set up lyrical patterns in rhythm which give indications of the structure of the song you're playing.*"<sup>20</sup> (Shultz 1979, p. 124).

A história da bateria Jazz continuou e os seus períodos foram sempre aparecendo, no entanto decidimos parar neste capítulo pois como vamos poder constatar, as principais influências de Motian, a nível de bateria, foram Max Roach e Kenny

---

<sup>18</sup> Thelonious Monk, Charlie Parker, e Dizzy Gillespie, eles experimentaram, e desenvolveram o estilo de tocar bebop.

<sup>19</sup> (...) não era apenas moderno, ele era revolucionário. Quando ele moveu o beat do prato de choque, o qual os bateristas de swing como Jo Jones tocavam com as mãos cruzadas, para o prato *ride*, ele desencadeou o potencial creativo da bateria. Agora, com a sua mão esquerda livre, ele tocava contratempos e "bombas", ou acentuações no bombo, com o seu pé. Isto fez o jazz mais flexível, e todo o baterista que o seguiu ficaria mais eloquente.

<sup>20</sup> uma das principais funções da bateria é servir como instrumento acompanhador. Isto pode ser desenvolvido por ouvir tudo à tua volta e por te encaixares sem seres sufocado ou sufocares os outros. Tu podes tocar liricamente pelo fraseado e pelas dinâmicas. Tu podes usar padrões líricos no ritmo que dão as indicações da estrutura da música que estás a tocar.

Clarke, para além disso, o próprio Motian já tocava profissionalmente na década de 50, logo já estaria a pôr a sua marca na história da bateria Jazz. *“Drummers Elvin Jones, Paul Motian, Ed Blackwell, Tony Williams and Jack DeJohnette, each members of ground-breaking bands, changed the sound, shape and feeling of music. Their playing elevated the position of the drummer to that of the leader of the rhythm section and the emotional energy center of the band. (...) Their playing, rooted in the already considerably sophisticated be-bop conventions, continues to project the future of drumming”*<sup>21</sup> (Riley 1997, p.5).

### 1.3. - Principais bateristas de cada período

Ao longo deste capítulo mencionámos apenas alguns nomes de bateristas por terem sido os pioneiros a desenvolver determinadas abordagens, no entanto, muitos outros bateristas tiveram também um importante papel no crescimento do protagonismo da bateria e na evolução da sua linguagem, fica de seguida uma lista de alguns dos bateristas mais influentes da história da bateria Jazz (figura 2).

É de referir que o mesmo baterista não esteve presente apenas num período da história do Jazz, muito provavelmente ele terá tocado através de muitos períodos e adaptando a sua forma de tocar ao período em que estava ou no caso de alguns nomes que referenciámos anteriormente, poderá ter sido mesmo uma forte influência para o nascimento de determinado período.

ERA	BATERISTAS
New Orleans	Old Man" Cottrell, Walter Brundy, Willie "Bunk" Johnson, Mack Murray, Henry Zeno, Henry Martin, "Black Benny" Williams, Dee Dee Chandler, Babe Mathews, Paul Barbarin, Ray Bauduc, Tony Spargo, Fred "Tubby" Hall, his brother Minor, Arthur "Zutty" Singleton e Warren "Baby" Dodds.
Chicago Style	George Wettling, Dave Tough, and Gene Krupa.
Swing e Big Band	William "Chick" Webb, William "Cozy" Cole, Bernard "Buddy" Rich, Louis Bellson, Sidney "Big Sid" Catlett, Jonathan "Jo" Jones, Jimmy Crawford e Gus Johnson.
Be-Bop	Kenny Clarke, Max Roach, Shelly Manne, Art Blakey, Stan Levy, Dave Tough e Tiny Kahn.

Figura 2 - Bateristas mais influentes do estilo New Orleans ao Be-Bop

<sup>21</sup> Os bateristas Elvin Jones, Paul Motian, Ed Blackwell, Tony Williams and Jack DeJohnette, cada um membros de bandas revolucionárias, mudaram o som, forma e sentimento da música. A sua forma de tocar elevou a posição do baterista ao do líder da secção rítmica e o centro da energia emocional da banda. (...) A sua forma de tocar, enraizada das convenções consideravelmente sofisticadas do *be-bop*, continua a projectar o futuro da bateria.

Com esta pequena descrição da história da bateria jazz e com alguma pesquisa que fizemos, podemos criar um pequeno diagrama (figura 3) representativo de quem influenciou quem até chegar a Paul Motian.

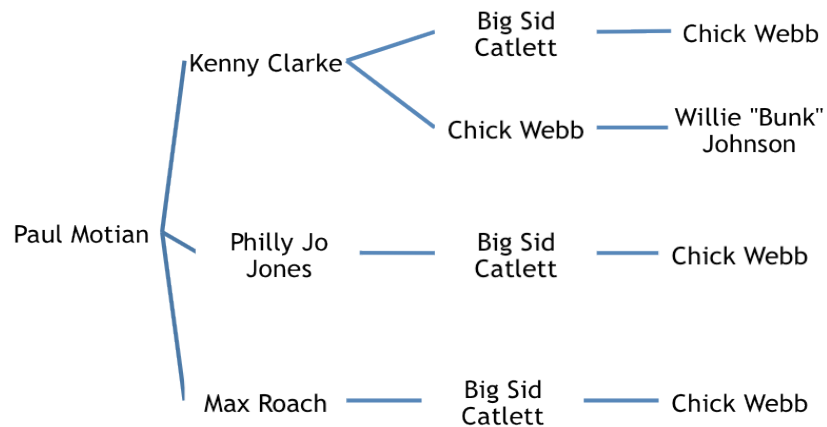


Figura 3 - Mapa de influências de Paul Motian



## CAPÍTULO 2

### 2. - Paul Motian

#### 2.1. - Biografia

Paul Motian nasceu na cidade de Filadélfia em 1931, apesar ter nascido na América os seus pais vieram da Arménia. Durante a sua infância e adolescência, a música que ouvia em casa era uma mistura de música Turca com Árabe e música de bandas de *New Orleans* e *Swing* que ouvia na rádio. Começou por tocar bateria aos 12 após ter experimentado a guitarra. Estudou com bateristas da zona onde vivia.

Em 1950 ingressou na Marinha, estudou na escola de música da Marinha e esteve de serviço onde navegou por todo o mundo durante dois anos na altura da guerra da Coreia. Quando regressou da Marinha em 1953, instalou-se em Nova Iorque e começou uma carreira como baterista *free lancer*. Em Nova Iorque participava em muitas *jams* e começou a ficar conhecido. Tocou com Thelonious Monk, Lennie Tristano, Coleman Hawkins, Tony Scott, George Russel e Eddie Costa. Em 1955 conheceu o pianista Bill Evans e mais tarde em 1959, junto com o contrabaixista Scott LaFaro, formaram um trio que ficou conhecido por revolucionar a arte música em trio feita até à data. “(...) *with the Evans trio, LaFaro took far greater chances, departing markedly from the traditional walking line, instead offering countermelodies and guitar-like phrases. His sense of time was freer, less tied to the ground beat, than any jazz bassist had previously achieved. In this regard, he was ably assisted by drummer Motian, whose subtle percussion work — especially his brush and cymbal playing — added color and texture to the music as much as it did rhythmic drive*”<sup>22</sup> (Gioia 1997, p. 300). Em 1963 Motian saiu do trio de Bill Evans e juntou-se a outro pianista, Paul Bley, formaram um trio com Gary Peacock durante cerca de um ano. No ano de 1966 associou-se a um quarteto, com o contrabaixista Charlie Haden, o saxofonista Dewey Redman e liderado pelo pianista Keith Jarrett. Durante os anos que esteve com Keith Jarrett, Paul Motian gravou o seu 1º disco como líder, “*Conception Vessel*”, foi gravado em 1972.

---

<sup>22</sup> (...) com o trio de Evans, LaFaro arriscava muito mais, a desmarcar-se da marcada linha de *walking*, em vez disso ofereceu contra melodias e frases semelhantes às da guitarra. A noção de tempo era mais livre, menos presa ao batimento fixo, que qualquer outra baixista de jazz tinha alcançado anteriormente. Neste aspecto, foi assistido competentemente pelo baterista Motian, cujo trabalho subtil de percussão - especialmente com vassouras e tocar nos pratos - acrescentou cores e texturas à música assim como condução rítmica.

Motian continuou a sua carreira a gravar discos com vários artistas e com as suas bandas enquanto líder, destacam-se o trio com Joe Lovano e Bill Frisell e o Motian's Electric Be-Bop Band.

Faleceu em Novembro de 2011 com 80 anos.

## 2.2. - Entrevistas a Paul Motian

Durante a nossa pesquisa encontrámos algumas entrevistas a Paul Motian, umas em sites na internet e outras em determinadas revistas de Jazz ou de bateria. Numa dessas entrevistas e respondendo a uma pergunta sobre quais os discos que mais o marcaram enquanto *sideman*, Motian responde: “*J’adore certains enregistrememtns de Bill Evans, de Keith aussi (...), et de Paul Bley en trio, avec Gary Peacock*”<sup>23</sup> (Batallie 2010, p. 33).

Sobre o trio de Bill Evans com LaFaro, Motian diz que terá sido a combinação dos três músicos que tornou a música deles tão significativa e que a entrada de LaFaro para o trio terá tornado o som do projecto ainda mais aberto. Terá sido com estes dois músicos que Paul Motian começou a mudar a sua abordagem na bateria, “*Paul veut se détacher de cette façon traditionnelle de jouer le tempo et ce n’est qu’en rencontrant Bill Evans et Scott LaFaro que la magie va opérer*”<sup>24</sup> (Batallie 2010, p. 37). O trio de Bill Evans era diferente de todos os outros trios, aqui não era o piano solista com a bateria e o contrabaixo a limitarem-se a acompanhar e a manter o tempo.

Motian recorda que teve algumas dificuldades na primeira vez que tocou com LaFaro, apercebendo-se que a abordagem dele era diferente e que nunca tinha tocado com ninguém como ele até então. Lembra-se de pensar que LaFaro parecia um guitarrista a tocar.

---

<sup>23</sup> Adoro alguns registos de Bill Evans e também de Keith (...) e de Paul Bley em trio com o Gary Peacock.

<sup>24</sup> Paul quer se distanciar desta forma tradicional de tocar o tempo e é apenas ao encontrar *Bill Evans* e *Scott LaFaro* que a magia acontece.

Acabaria por sair do trio de Bill Evans já após a morte de LaFaro, porque sentia que a música dele (Evans) não estava a ir para lado nenhum e que se sentia a tocar cada vez menos, a meio de uma tournée, saiu do grupo, nas palavras dele: *“In the early ‘60s, more free shit was going on. I got tired of Bill Evans. His music wasn’t going anywhere. I was playing with him in California, and I quit. I felt like I was playing a commercial club date in a Hotel. I was playing brushes all the time (...) I felt like I wasn’t playing anymore”*<sup>25</sup> (Micallef 2010, p. 38).

No ponto 3.1.1. vamos analisar o primeiro disco que Motian gravou com Bill Evans, *New Jazz Conceptions*, o primeiro e último disco que gravou com LaFaro no trio de Bill Evans, *Portrait in Jazz* e *Waltz for Debby* e o último disco que gravou com Evans antes de 11 anos de separação de gravações, *Trio 64* com Gary Peacock.

Depois de Evans, Motian regressou a Nova Iorque e começou a tocar com Paul Bley: *“fui-me interessando em acompanhar pessoas como Paul Bley (pianista), que tocavam mais livres, mais outside”* (Ezequiel 2003, p. 28) e ainda, *“I got turned on to Paul Bley, and in the ‘60s shit started changing and started becoming a lot more free kind of playing, and I got involved in that, and that also started changing me more and more until, you know, it just kept growing in that direction”*<sup>26</sup> (Braman 1996).

Sobre a forma de tocar após a saída do trio de Evans: *“After I played with Bill Evans and then started playing with Paul Bley and Albert Ayler and different people, I just started opening up the way I played and it just sort of became what it’s become”*<sup>27</sup> (Olson 2011). Em relação ao que Bley pedia de Motian, *“Paul Bley, encouraged Motian to disregard form altogether, and instead focus on timbres, textures, and degrees of intensity”*<sup>28</sup> (Teichroew, 2011). Ainda Bley sobre a forma

---

<sup>25</sup> No início dos anos 60, mais cenas livres estavam a acontecer. Cansei-me do Bill Evans. A música dele não estava a ir a lado nenhum. Eu estava a tocar com ele na Califórnia, e desisti. Sentia como se estivesse a tocar no Hotel. Estava sempre a tocar de escovas (...) Sentia como se já não nem sequer tocasse.

<sup>26</sup> Virei-me para o Paul Bley, e nos anos 60 as coisas começaram a mudar e começaram a surgir muito mais maneiras de tocar livre, e eu envolvi-me com isso, e isso também me começou a mudar cada vez mais até que, tu sabes, simplesmente continuou a crescer nessa direcção.

<sup>27</sup> Depois de tocar com o Bill Evans e ter começado a tocar com Paul Bley e Albert Ayler e pessoas diferentes, simplesmente comecei a abrir a minha forma de tocar e simplesmente tornou-se naquilo que se tornou.

<sup>28</sup> Paul Bley, encorajou Motian a disconsiderar a forma por completo, e em vez disse focar-se nos timbres, texturas e graus de intensidade.

de Paul Motian tocar: *“I hear him play one idea on the drums, and there is a silence, and then there is another idea. It’s way beyond accompaniment per se. He’s playing as many ideas as the people he’s playing with, and sometimes more vividly because of the silences”*<sup>29</sup> (Panken 2008).

O primeiro disco que gravou com Paul Bley foi em trio com Gary Peacock no contrabaixo, intitulado *Paul Bley with Gary Peacock* gravado em 1963 e editado pela ECM em 1970. No entanto após escutarmos alguns discos que gravou com Paul Bley, achamos também relevante analisarmos o disco *Turns*, com Bley, Peacock e Gillmore. Este disco gravado em 1964, demonstra na nossa opinião uma mudança ainda maior na forma de tocar e uma melhor transição para o disco seguinte. Foi gravado apenas 3 meses depois de *Trio 64*.

Após ter tocado com Paul Bley, Paul Motian seguiu para tocar com o trio e quarteto de outro pianista, Keith Jarrett, com Charlie Haden no contrabaixo e Dewey Redman no saxofone. Sobre as abordagens utilizadas nos grupos de Jarrett: *“(...) with Keith there seemed to be more room for development. There was more time and more space left open to develop (...) because the music we were playing was more experimental Keith was more open and would take more chances, was willing to experiment more and try different things more. It was so open and so free that you could almost do whatever you wanted. It was almost like you didn’t even care whether the audience was there or not, or whether they liked it or whether they didn’t. It was quite different with Bill (Evans)”*<sup>30</sup> (Braman 1996). Neste grupo, *“Avec Jarrett, il prouve meme sur certaines plages qu’il peu à nouveau jouer droit, aussi superbement que simplement, en s’inspirant des rythmes binaires en vogue à cette époque marqué par le rock et la soul music”*<sup>31</sup> (Bataille 2010, p.37).

---

<sup>29</sup> Eu ouço-o a tocar uma ideia na bateria, e há um silêncio, e depois outra ideia. É para além de acompanhamento. Ele está a tocar tantas ideias como as pessoas com que está a tocar, e algumas vezes mais intensamente por causa do silêncio.

<sup>30</sup> (...) com Keith parecia haver mais espaço para desenvolvimento. Havia mais tempo e mais espaço deixado para desenvolver (...) porque a música que estávamos a tocar era mais experimental, Keith era mais aberto e corria mais riscos, estava disposto a experimentar mais e tentar coisas diferentes. Era tão aberto e livre que podias praticamente fazer tudo o que quisesse. Era como se não te importasses se estava ou não uma audiência, ou se eles gostavam ou não. Era muito diferente do Bill (Evans).

<sup>31</sup> Com Jarrett, ele prova que mesmo em certas praias que ele pode tocar direito novamente, também lindamente, inspirando-se em ritmos binários em voga nesta era do *rock* e da música *soul*.



Tocou com Jarrett de 1966 a 1977 e o primeiro disco que Paul Motian gravou com Keith foi *Life Between Exit Sings* gravado em 1967 pela editora *Vortex Records* e será esse o disco que vamos analisar juntamente com *El Juicio* que demonstra algumas abordagens diferentes de Motian.

Quando Motian começou a escrever a sua música, alguns artigos mencionam que terá sido pela influência de Paul Bley: “*When Motian began writing his own music, Bley’s influence (which also affected Jarrett, Motian’s longest employer after Evans) would eventually impact his composition, resulting in his 1972 debut LP, Conception Vessel.*” (Micallef 2010, p.28)<sup>32</sup>, na continuação do artigo é ainda mencionado o nome de Monk como figura que terá influenciado Paul Motian nas suas composições. Noutro artigo encontramos algo ligeiramente diferente: “*Jarrett’s music inspired Motian to began composing his own music*”<sup>33</sup>(Teichroew 2011).

Em 1972, como referido acima, influenciado por alguns músicos que tocaram com ele, Motian grava o seu primeiro disco, o primeiro de muitos que viria a gravar com muitas formações diferentes. Será esta estreia como líder, *Conception Vessel*, o disco que vamos analisar.

---

<sup>32</sup> Quando Motian começou a escrever a própria música, influência de Bley (que também afectou Jarrett, o empregador mais longo de Motian depois de Evans) havia eventualmente de ter um impacto na sua composição, resultando no seu LP de estreia, *Conception Vessel*.

<sup>33</sup> A música de Jarrett inspirou Motian a começar a escrever a sua própria música.



## CAPÍTULO 3

### 3. - Discos analisados

Durante este capítulo vão surgir várias vezes os termos tradicional, básico ou regular. Queremos esclarecer o que queremos dizer com estes termos. Motian começou a sua carreira no período *Bop* e a sua forma de tocar era característica deste período. No livro *The Art of Bop Drumming* de John Riley, como o nome indica, é um livro dedicado à forma de tocar no período *Bop*, anos 40 e 50. Através deste livro podemos analisar a forma de tocar de Motian neste período. Num capítulo dedicado ao prato *ride*, Riley expõe várias maneiras de tocar o *ride* mas chega a uma conclusão que apenas uma será aquela que maior parte dos baterista pensa e sente o padrão de *ride*, com uma subdivisão à tercina (figura 4).

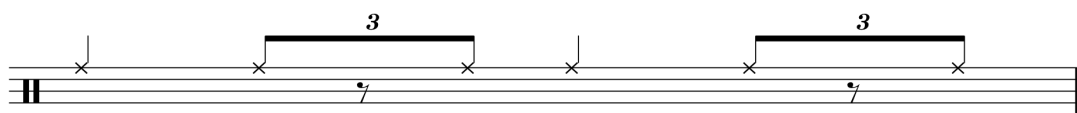


Figura 4 - Padrão tradicional de ride

Noutro capítulo é abordado o bombo e os pratos de choque (figura 5), “All ‘bop’ drummers played time on the bass drum (...) ‘should be felt, not heard’ (...) Often drummers play four on the floor in conjunction with the ‘heel-toe’ hi-hat technique” <sup>34</sup>(Riley 1994, p.11). Esta forma de tocar já viria da era do *Swing* e *Big Band* como descrito no ponto 1.2.3.

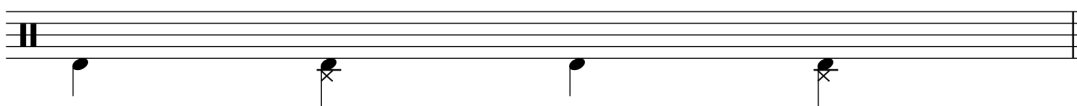


Figura 5 - Bombo e pratos de choque

<sup>34</sup> Todos os bateristas de ‘bop’ tocavam o tempo no bombo (...) devia ser sentido e não ouvido (...) Normalmente os bateristas tocavam quatro no chão juntamente com a técnica ‘heel-toe’ no prato de choque.

Ao juntarmos estes dois ritmos (figura 6), ficamos com o padrão tradicional de swing utilizado no período *Bop* e desta feita, o padrão utilizado por Motian nos seus primeiros registos discográficos.

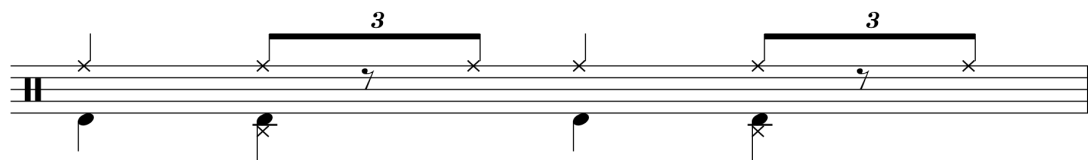


Figura 6 - Padrão de swing da era *Be-Bop*

*“The standard bop time feeling is a steady, repetitive ride cymbal pattern with the bass drum underneath and the hi-hat on beats 2 and 4. The accents being played really stand out above the dynamically flat time line”<sup>35</sup> (Riley 1994 p.11).*

Ao longo de toda esta dissertação vai aparecer muitas vezes o termo *swing quebrado* (figura 7), o que é visto como o oposto do constante *swing* tradicional. (A transcrição completa encontra-se em anexo).



Figura 7 - Exemplos de swing quebrado

*“The broken-time feel mixes repetitive with non-repetitive cymbal patterns over ‘2 and 4’ or some varied rhythms on the hi-hat. The bass drum most often follows the cymbal line or plays counterpoint. Snare drum rhythms are woven into the time flow in a smooth fashion. By employing broken-time, these men in essence ‘told’ their band mates that each player in the ensemble was responsible for keeping his own time and, as drummers they weren’t going to ‘baby sit’ - playing straight time - at the expense of creating good new music”<sup>36</sup> (Riley 2000, p.7)*

<sup>35</sup> A sensação de tempo standard no bop é um padrão de *ride* fixo e repetitivo com o bombo por baixo e os pratos de choque no 2 e 4. As acentuações que se tocam sobressaiem acima da linha de dinâmica linear.

<sup>36</sup> O sentimento de tempo quebrado mistura padrões de prato repetitivos e não repetitivos sobre o 2 e o 4 ou outros ritmos variados no prato de choque. Maior parte das vezes, o bombo, segue a linha dos pratos ou toca em contraponto. Os ritmos da caixa são tecidos no fluxo do tempo de uma forma suave. Ao utilizar o tempo quebrado, estes homens em essência ‘disseram’ aos seus companheiros de banda que cada músico do grupo era responsável

Em relação às escovas, actualmente ainda se utilizam os mesmos padrões com algumas variações, os mais utilizados eram o padrão básico de escovas (figura 8), o padrão de baladas (figura 9) e um padrão em forma de “8” que era utilizado em vários temas de diferentes andamentos (figura 9). (Encontra-se em anexo um tamanho ampliado das figuras mencionadas).

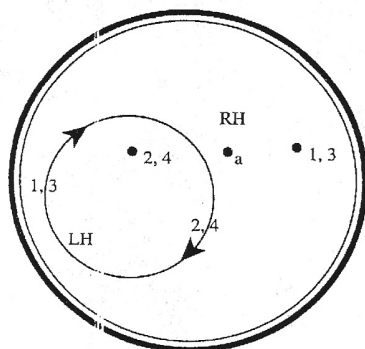


Figura 8 - Padrão básico de escovas

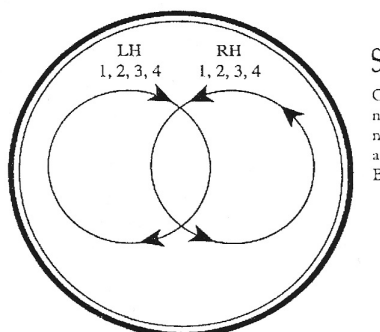


Figura 9 - Padrão de escovas para baladas

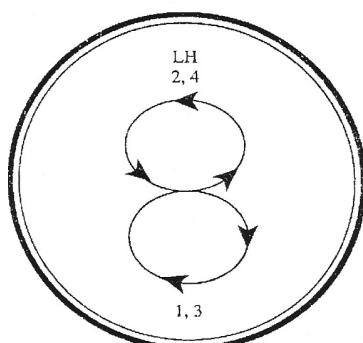


Figura 10 - Padrão de escovas em “8”

por manter o seu próprio tempo e, os bateristas não iam ‘tomar conta’ - tocar só tempo - no detrimento de criar um boa nova música.

Construímos uma tabela com algumas das características que achamos importantes analisar para melhor compreender o desenvolvimento da forma de tocar de Motian. Esta tabela e esta análise foi baseada na análise que John Riley fez a alguns discos nos seus livros *The Art of Bop Drumming* e *Beyond Bop Drumming*, apenas acrescentamos alguns parâmetros que achámos importantes.

O género para sabermos se os temas são tocados em *swing* ou em *even 8<sup>th</sup>*, se são baladas ou temas rápidos. A nomenclatura que caracteriza o *swing* como sendo rápido ou lento é baseada nos bpm (batidas por minuto) de cada música e de acordo com uma figura fornecida que se encontra em anexo que foi formulada através dos temas que John Riley analisou.

Género	Bpm
Balada	54 a 85
<i>Medium slow</i>	86 a 125
<i>Medium</i>	126 a 200
<i>Medium fast</i>	201 a 280
<i>Up tempo</i>	280 a 350

Figura 11 - Tabela de tempos

A estrutura do tema, se é livre, se é um AABA, um Blues, entre outros. Em termos de dinâmicas, se o tema manteve sempre o mesmo nível de dinâmica ou se havia várias nuances diferentes. Em relação às baquetas utilizadas, saber se foram usadas as baquetas de madeira mais usuais ou vassouras ou baquetas de ponta de algodão. Por fim, demos também importância ao facto de haver ou não solo de bateria nos diferentes temas para compreender como é que a linguagem de Motian foi desenvolvendo ao longo dos anos.

Optámos por não analisar os temas harmonicamente pois para o caso em questão não seria muito relevante. Interessa-nos a forma de tocar de Motian e o desenvolvimento das estruturas dos temas que ele foi acompanhando até chegar ao seu disco como líder, se bem que consideramos e não pomos de parte a forte possibilidade das harmonias presentes nos diferentes temas também o influenciaram nas suas escolhas de acompanhamento. Seria de extrema

importância analisar como Motian acompanhava o ritmo harmônico tocado pelos outros músicos e comparar as suas escolhas em diferentes temas.

Nos discos que analisámos, tentámos sempre investigar o ano de gravação e usar este para a comparação entre os diferentes discos, o ano de edição difere muitas vezes do ano de gravação.

Transcrevemos várias ideias de *comping* e de solos de bateria para melhor compreender a ligação da forma de tocar de Paul Motian ao longo dos diferentes discos, Jonh Riley dá a sua opinião em relação às transcrições, “(...) *I value transcriptions for this simple reason: The old cliché that music is a language is true. Music is best learned the same way we learn any other language. How do we learn to speak? First we copy the sounds our parents make. Eventually we come to understand the meanings of those sounds. Finally, we arrange those sounds to convey our point of view*”<sup>37</sup> (Riley 2004, p. 30).

Segue uma lista dos discos que analisamos para esta dissertação.

NOME DO DISCO	NOME DO LÍDER	DATA DA GRAVAÇÃO	EDITORIA
<i>New Jazz Conceptions</i>	Bill Evans	27/9/1956	Riverside RLP12-223
<i>Portrait in Jazz</i>	Bill Evans	28/12/1959	Riverside RLP12-315
<i>Waltz for Debby</i>	Bill Evans	25/6/1961	Riverside RLP399
<i>Trio 64</i>	Bill Evans	18/12/1963	Verve Records V6-8578
<i>Paul Bley with Gary Peacock</i>	Paul Bley	13/4/1963	ECM 1003
<i>Turns</i>	Paul Bley	9/3/1964	Savoy SJL 1192

<sup>37</sup> (...) Eu dou valor a transcrições pela simples razão: o velho cliché que música é uma linguagem é verdade. Música é melhor aprendida se a aprendermos da mesma maneira que qualquer outra lingual. Como é que aprendemos a falar? Primeiro copiamos os sons que os nossos pais fazem. Eventualmente acabamos por compreender o significado desses sons. Por fim, organizamos esses sons para transmitir o nosso ponto de vista.

<i>Life trough the exit signs</i>	Keith Jarrett	4/5/1967	Vortex LP 2006
<i>El Juicio</i>	Keith Jarrett	8 a 16/7/1971	Atlantic
<i>Conception Vessel</i>	Paul Motian	25/11/1972	ECM 1028

Figura 12 - Discos analisados

### 3.1 - Paul Motian com Bill Evans, antes de Scott Lafaro

#### 3.1.1. - *New Jazz Conceptions*

*New Jazz Conceptions*, primeiro álbum de Paul Motian com Bill Evans mas sem Scott Lafaro, pois este só viria a integrar o trio mais tarde em 1959, o contrabaixista deste disco é Teddy Kotick. Este disco foi gravado em 1956 e editado no mesmo ano pela Riverside Records. No livro *The Penguin Guide to Jazz on Cd* este disco é classificado com três estrelas num máximo de quatro. “*Evans began modestly enough with a fine, comfortable set of boppish trio performances which created little stir at the time (the record sold some 800 copies over the course of one year)*”<sup>38</sup> (Cook e Morton 2000, p. 482).

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICA	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>I Love You</i>	<i>Medium fast swing</i> 224bpm	AB (16+16)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	<i>Trades</i>
<i>Five</i>	<i>Medium fast swing</i> 208 bpm	AABA (8+8+8+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	<i>Trades</i>
<i>I Got It Bad (And That Ain't Good)</i>	Piano a solo				
<i>Conception</i>	<i>Medium fast swing</i> 236	AAB (14+14+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	<i>Trades</i>

<sup>38</sup> Evans começou suficientemente modesto com um conjunto bom, confortável de performances de um trio de influências bop que criou pouco impacto na altura (o disco vendeu cerca de 800 cópias durante um ano).



<i>Easy Living</i>	Balada 54bpm	AABA (8+8+8+8)	<i>p</i> durante maior parte do tema	Vass.	Não
<i>Displacement</i>	<i>Medium fast swing</i> 274bpm	ABCD (8+8+8+8)	<i>mf</i>	Baq.	Não
<i>Speak Low</i>	<i>Medium fast swing</i> 210bpm	ABCD (16+16+8+16)	<i>mf</i> em maior parte do tema, <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Sim
<i>Walt for Debby</i>	Piano a solo				
<i>Our Delight</i>	<i>Medium fast swing</i> 210bpm	AABA (8+8+8+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema, <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	<i>Trades</i>
<i>My Romance</i>	Piano a solo				
<i>No Cover, No Minimum</i>	<i>Medium</i> 128bpm	Blues (12)	<i>p</i> em maior parte do tema	Baq.	<i>Trades</i>

Figura 13 - Análise de *New Jazz Conceptions*

*I Love You* é o primeiro tema do disco. O tema começa com uma introdução com um ostinato de piano e contrabaixo enquanto que a bateria mantém no *ride* um *swing* tradicional e vai improvisando com a mão esquerda diferentes figuras na caixa, antes de entrar na melodia há 4 compassos de solo de bateria. Motian aborda este tema de forma tradicional tocando um padrão de *swing* regular durante praticamente o tema todo e com o prato de choque no dois e quatro. No final do tema, antes da reexposição a bateria faz *trades* de oito compassos com o contrabaixo.

Na introdução de *Five*, ouvimos o contrabaixo e bateria a impor um ritmo 3/4, apesar de o tema estar escrito em 4/4. O “A” do tema é tocado em *two feel* no prato de choque e o “B” em subdivisão ternária apesar de o tema escrito manter-se em 4/4. Durante os solos, a bateria é muito semelhante ao tema anterior, prato de choque no 2º e 4º tempo e um padrão de *ride* constante com a excepção para algumas marcações que Motian faz para marcar a estrutura. Depois do solo de piano entram em *trades* de 8 compassos mas por toda a banda, primeiro contrabaixo, depois piano e por fim bateria. Motian toca dinamicamente mais piano durante o solo de contrabaixo.

O terceiro tema do disco, *I Got It Bad (And That Ain't Good)* só com Bill Evans.

Uma introdução de piano durante o 1º “A” e metade do 2º, dá início ao 4º tema do disco, *Conception*. A bateria e o contrabaixo entram na 2ª metade do 2º “A” e continuam durante o “B” e último “A”. Motian mantém a mesma abordagem que nos temas anteriores com a exceção que agora a partir do 6º compasso faz umas marcações junto com Kotick. Neste tema também há um *chorus* de *trades* mas desta vez numa estrutura irregular, seis compassos de contrabaixo e oito de bateria durante os A’s e a bateria sola no B. Depois dos *trades* fazem a reexposição do tema.

*Easy Living* é a primeira e única balada do disco tocada em trio. O tema começa com uma introdução de piano em que Evans toca o 1º “A”. O contrabaixo e bateria entram no 2º “A”. Motian mantém semínimas no *ride* com prato de choque no dois e quatro e na caixa faz pequenos apontamentos em *sweeping motion* durante o “ABA”. Depois do último “A”, o trio regressa ao “B” onde Motian impõe um *double time feel* no prato de choque porque desta vez abre-os nos contratempos dando a entender que o tema está ao dobro, as duas vassouras tocam na caixa e fazem um padrão contínuo também a ajudar o *double time feel*. Quando tocam o último “A”, subdividem o tempo em tercinas de colcheia e fazem tercinas acentuadas de duas em duas (tercina de semínima) durante um compasso, após este compasso, Motian regressa ao balanço inicial do tema com e deixa de fazer o *double time feel*.

*Displacement*, começa com uma introdução de piano e os restantes músicos entram no primeiro “A” com os *kicks* da melodia. Motian marca a estrutura do tema e acentua no *ride* o início de cada *chorus*. Mantém a mesma abordagem dos outros temas com este andamento em *swing*. Não há solo de contrabaixo nem solo de bateria.

*Speak Low*, um arranjo deste tema tocado pelo trio em que tocam alguns *kicks* em uníssono durante a exposição do tema e uma interpretação da melodia pela parte de Bill Evans. Quando começa o solo de piano, Motian faz a mesma abordagem com

a exceção de alguns *kicks* no final de cada “A”, em comparação com os temas anteriores, continua a marcar a estrutura do tema. Durante o solo de contrabaixo, Motian volta a tocar dinamicamente mais piano e com um *comping* menos trabalhado na caixa. Depois do “A” e “B” de solo de contrabaixo, há solo de bateria durante o “C” e o “D”.

*Waltz for Debby*, o 8º tema é tocado apenas por Bill Evans.

No 9º tema, *Our Delight*, a abordagem de Motian é semelhante aos temas anteriores de andamento semelhante. Neste tema há *trades* de quatro compassos entre bateria e piano.

*My Romance* é o o último tema que Bill Evans toca a solo neste disco.

O último tema do disco é *No Cover, No Minimum*, o tema é sempre abordado em *two feel* mas Motian abre e fecha os pratos de choque nos contratempos dando a entender um *double time feel* sentindo o tempo ao dobro do que realmente é. Basicamente, se sentíssemos o tempo imposto por Motian, o tema teria 24 compassos em vez de 12 que será o número de compassos normal para um Blues. O contrabaixo toca sempre à semínima. Em relação à dinâmica o tema é tocado sempre muito leve, em piano. Antes da reexposição há *trades* de 6 compassos entre piano e bateria. Os 6 compassos de solo de Motian são tocados muito rápidos, dando a entender que ele está sempre a pensar ao dobro durante o tema todo.

Depois de analisar este disco, podemos concluir que Motian demonstra técnica e uso de rudimentos nos seus solos assim como combinações de pés e mãos. Usa constantemente o prato de choque no dois e quatro e o padrão de *ride* é maioritariamente igual durante todos os temas. Só utiliza vassouras na balada e os restantes temas toca-os sempre de baquetas. A dinâmica utilizada tem uma amplitude bastante reduzida pois maior parte das vezes mantém-se em *meio forte* durante o solo de piano e depois durante o solo de contrabaixo decrescente para *piano*. Maior parte dos temas têm estruturas como, “AABA”, “AAB”, “ABCD” e obedecem a esta estrutura durante os solos. Neste disco, Motian utiliza dois *rides*

de timbres distintos (um deles será um *sizzle ride*), prato de choque, dois timbalões (agudo e grave com as peles bem esticadas), caixa e o bombo.

### 3.2. - Paul Motian com Bill Evans e Scott LaFaro

#### 3.2.1. - *Portrait in Jazz*

*Portrait in Jazz* gravado em 1959 e editado em 1960 pela Riverside Records, foi o primeiro disco que Motian gravou com Evans e LaFaro segue uma análise do mesmo:

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICA	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>Come Rain or Come Shine</i>	<i>Medium slow swing</i> 86 bpm	AB	<i>mf</i> e <i>p</i> em maior parte do tema	Vass.	Não
<i>Autumn Leaves</i>	<i>Medium fast swing</i> 205 bpm	AB	<i>mf</i> e <i>p</i> em maior parte do tema	Vass. tema e solo de ctb Baq. solo de pn	Não
<i>Witchcraft</i>	<i>Medium swing</i> 182 bpm	ABC	<i>mf</i> em maior parte do tema, <i>p</i> no solo de contrabaixo	Vass.	Não
<i>When I Fall in Love</i>	Balada 54 bpm	AA''	<i>p</i> durante todo o tema com alguns crescendos de dinâmica	Vass.	Não
<i>Peri's Scope</i>	<i>Medium swing</i> 190 bpm	A	<i>mf</i> durante maior parte do tema	Baq.	Não
<i>What Is This Thing Called Love</i>	<i>Medium fast swing</i> 250 bpm	AABA	<i>mf</i> durante maior parte do tema	Vass. no tema Baq. no solos	Sim
<i>Spring Is Here</i>	Balada 55 bpm	AB	<i>p</i> durante todo o tema com alguns	Vass.	Não

			crescendos de dinâmica		
<i>Some Day My Prince Will Come</i>	<i>Medium waltz swing</i> em 3/4 180 bpm	AB	<i>mf</i> e <i>p</i> em maior parte do tema	Vass.	Não
<i>Blue in Green</i>	Balada 64 bpm	A	<i>p</i> durante todo o tema com alguns crescendos de dinâmica	Vass.	Não

Figura 14 - Análise do disco *Portrait In Jazz*

Em *Come Rain Or Come Shine*, primeiro tema do disco, Bill Evans nunca toca claramente a melodia do tema, praticamente improvisa ao longo da harmonia tocando alguns motivos da melodia. Motian começa por fazer um padrão de escovas na caixa durante o 1º *chorus* do tema mas quando inicia o 2º *chorus* vai para o *ride*, mantém a mão direita praticamente sempre em semínimas e prato de choque no dois e quatro. No final deste *chorus*, Motian deixa de tocar e fica só o piano e contrabaixo com arco em rubato. A bateria volta a entrar para finalizar a música com um rufo de pratos.

No segundo tema *Autumn Leaves*, um arranjo para a introdução com marcações e entrada no tema. Motian faz um padrão de escovas na caixa sempre a sentir-se a semínima e com algumas variações, o prato de choque está no dois e quatro. O contrabaixo é o primeiro a solar e tanto bateria como piano param e vão entrando com alguns apontamentos durante o solo de contrabaixo, o piano surge no 8º\9º compasso e a bateria no início do “B”. Motian introduz várias ideias diferentes na caixa e nos pratos, deixa sempre muito espaço entre cada ideia. O contrabaixo sola dois *chorus* e entra assumidamente o solo de piano, desta vez com Motian a *swingar* no *ride* e com baquetas, bastante interacção entre *ride* e caixa, por vezes pára o *swing* no *ride* para fazer pequenos *fills* na caixa ou nos timbalões. No 4º *chorus* de solo de piano, LaFaro entra com uma abordagem solística e Motian começa a tocar numa dinâmica cada vez mais piano até que pára de tocar. Ficando apenas piano e contrabaixo em que Evans chega também a parar de tocar. No final deste *chorus*, entram no tema com Motian nas vassouras com um padrão semelhante ao do início.

Em *Witchcraft*, uma abordagem semelhante à exposição dos outros temas, padrão de escovas alternado entre apenas *sweeping motion* como também pequenos *fills*, prato de choque no dois e quatro. No solo de piano, Motian mantém a mesma abordagem mas no solo de contrabaixo simplifica o padrão de vassouras e faz muito poucas variações.

No quarto tema *When I Fall in Love*, Motian mantém o prato de choque no dois e quatro mas não começa o tema com nenhum padrão de vassouras, em vez disso vai embelezando o tema no *ride* com pequenos rufos em crescendo ou pancadas soltas deixando os pratos a soar. Quando começa o solo de piano, ele assume um padrão de escovas em *sweeping motion*. No início da 2ª metade do A, utiliza o *ride* com a escova a marcar mínimas ou semínimas. Na reexposição do tema opta por continuar com a mesma abordagem e por vezes chega a tocar tercinas.

*Peri's Scope* é o quinto tema, a melodia é tocada a dois e quando começa o solo de piano a secção rítmica passa a tocar a quatro. Apesar de Motian manter o padrão de *swing* no *ride* quase sem nunca o alterar, a sua mão esquerda na caixa está sempre muito activa. A reexposição do tema também é tocada a dois.

O sexto tema, *What is this thing called love*, começa com uma pequena introdução com algumas acentuações. Durante os “A’s” a secção rítmica toca a dois. Podemos ouvir Motian muito activo com o prato de choque, não o mantém no dois e quatro, também não mantém um padrão regular de vassouras e ainda utiliza o bombo em alguns momentos. Quando chegam ao “B”, Motian *swinga* com um padrão de escovas mais constante e o prato de choque no dois e quatro. Ao regressarem ao “A”, mantém a abordagem dos dois primeiros “A’s”. Início de solo de piano só com contrabaixo e piano. Motian entra no “B” com baquetas e a *swingar* no *ride* mas com os bordões da caixa desligados. Desaparece outra vez no último A e volta a entrar no início do 2º *chorus* de solo a *swingar* no *ride* e prato de choque no dois e quatro. No solo de contrabaixo é mantido o *swing* por parte de Motian mas numa dinâmica piano e só utiliza a caixa quando faz uns *kicks* já combinados com o pianista. No final, solo de bateria durante o “B” e o último “A”

e entram de novo no tema. A abordagem durante a reexposição é muito semelhante à abordagem do início.

No sétimo tema, *Spring is Here*, a abordagem de Motian é muito semelhante à balada tocada anteriormente, *When I Fall In Love*, muito espaço, prato de choque no dois e quatro, por vezes faz *even 8ths* no *ride*, mantém um padrão de escovas na caixa, alternando entre pequenas nuances nos pratos ou um padrão regular.

*Someday my Prince Will Come*, um ternário em que Motian começa por fazer um ritmo de semínimas no *ride* com o prato de choque no dois e no segundo *chorus* entra com um padrão de escovas, com subdivisão à semínima, na caixa mantendo o prato de choque no dois. Durante o solo vai alterando o prato de choque, tocando-o no 1, no 3, nos contra tempos do 1, 2 ou 3, em todos os tempos ou criando por vezes uma poliritmia de 3 contra 6, marcando o prato de choque de dois em dois tempos. No solo de contrabaixo, regressa a um ritmo semelhante ao da exposição do tema.

Em *Blue in Green*, último tema do disco, Motian mantém o prato de choque no dois e quatro enquanto toca no *ride*, algumas vezes semínimas, mínimas ou *swing*. No início do solo de piano Motian altera o prato de choque para os contra-tempos do 1, 2, 3 e 4 dando a entender um *double time feel*. Para além do prato de choque vai tocando nos pratos fazendo rufos, *swing* ou crescendos. Antes de regressar ao balanço inicial faz alguns compassos de vassouras na caixa. Na reexposição opta por uma abordagem mais livre com a ausência do prato de choque a marcar o dois e quatro mas a embelezar com o *ride* utilizando as abordagens anteriormente mencionadas.

Em comparação ao disco anterior, temos um Motian que toca maioritariamente de vassouras e que alterna entre vassouras e baquetas em alguns temas, o que não acontecia no disco anterior. O prato de choque já não é tocado constantemente no 2 e 4, algumas vezes até é omitido outras vezes é tocado noutros tempos e mesmo contratempos. A mão esquerda na caixa está muito activa e em alguns

momentos sente-se um diálogo entre as pancadas da caixa e o *comping* dos outros músicos. As baladas que toca, apesar de manter o prato no 2 e 4, são mais abertas porque explora mais timbricamente a bateria fazendo maior utilização dos pratos suspensos para criar outras cores. Neste disco Motian também utiliza dois rides, um deles é um *sizzle ride*, os pratos de choque, dois timbalões (agudo e grave com peles bem esticadas, neste disco o timbalão agudo está um bocado mais agudo do que o disco anterior), a caixa e o bombo.

### 3.2.2. - *Waltz for Debby*

Como conclusão de um ciclo, decidimos também analisar o último disco que Motian gravou com LaFaro no trio de Evans. *Waltz for Debby* e *Sunday at the Village Vanguard*, foram os últimos dois discos que LaFaro gravou com Paul Motian e Bill Evans pois acabaria por falecer num acidente de automóvel 10 dias depois destas gravações. Segue a análise de *Waltz for Debby*. “*All the Vanguard music is informed by an extra sense of discovery, as if the musicians were suddenly aware of what they were on to and were celebrating the achievement*”<sup>39</sup> (Cook, Morton 2000, p. 482).

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICA	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>My Foolish Heart</i>	Balada 55bpm	ABAC (8+8+8+8)	Diferentes nuances da mesma dinâmica <i>p</i>	Vass.	Não
<i>Waltz for Debby</i>	<i>Medium swing</i> 175bpm	AABC (16+8+16)	Diferentes nuances da mesma dinâmica <i>p</i>	Vass.	Não
<i>Detour Ahead</i>	Balada 47bpm	ABC (16+8+10)	Diferentes nuances da mesma dinâmica <i>p</i>	Vass.	Não
<i>My Romance</i>	<i>Medium swing</i> 173bpm	AB (16+16)	Diferentes nuances da mesma	Vass. e baq.	Não

<sup>39</sup> Toda a música do Vanguard é informada por um sensação extra de descoberta, como se os músicos estivessem subitamente conscientes onde estavam a chegar e estavam a celebrar a conquista.



			dinâmica <i>p.</i> Com baquetas toca <i>mf.</i>		
<i>Some Other Time</i>	Balada 64bpm	AABA (8+8+8+8)	Sempre <i>p</i>	Vass.	Não
<i>Milestones</i>	<i>Medium</i> <i>fast swing</i> 268bpm	AABBA (8+8+8+8+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema, <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não

Figura 15 - Análise do disco *Waltz for Debby*

Em *My Foolish Heart*, Motian começa o tema com um crescendo no seu *sizzle ride*, deixa-o a soar e volta a fazer outro crescendo no mesmo prato, abordagem esta que está sempre presente em diferentes momentos desta balada. Durante o tema o prato de choque não está sempre constante, tanto está no 2º tempo como está completamente ausente durante alguns compassos ficando só um padrão de escovas em *sweeping motion* na caixa ou então, como se verifica no solo de piano, fica no 2 e 4. No final da exposição o trio impõe um *double time feel* com Motian a marcar os contratempos nos pratos de choque. Motian acompanha com fluidez durante todo o tema, faz ligeiros crescendos quando Evans também cresce dinamicamente. Não é possível reconhecer um padrão constante neste tema pois tanto há um movimento de escovas na caixa, como uma marcação de semínima no *ride* enquanto que a outra mão está na caixa, como ainda vai preenchendo o tempo com crescendos nos pratos e outras acentuações.

Evans e LaFaro começam por tocar na exposição de *Waltz for Debby* em 3/4, Motian entra apenas na repetição da melodia, desta vez tocada em 4/4. O baterista acompanha o tema toda em vassouras, na exposição do tema varia o padrão de escovas e também a colocação do prato de choque. Durante o solo de piano, mantém o prato de choque no dois e no quatro e executa um padrão de escovas com variações na caixa, nunca marca a estrutura do tema de uma maneira óbvia. Durante o solo de contrabaixo toca no *ride* um padrão de *swing* com variações, como se estivesse a tocar de baquetas. Na reexposição apresenta uma abordagem semelhante à exposição.

No 3º tema do disco *Detour Ahead*, Motian apresenta uma abordagem bastante semelhante ao primeiro tema do disco. Neste tema ele usa mais o *double time feel*, abordagem que utiliza praticamente durante todo o solo de contrabaixo e até ao último “A” da reexposição.

*My Romance*, este tema começa com uma introdução de Evans a tocar a melodia em *rubato*. Volta a tocar a melodia de uma forma mais solística quando entra o contrabaixo e a bateria. Durante os dois primeiros *chorus* de piano, Motian acompanha com vassouras mas depois passa para baquetas. O padrão de escovas nem sempre é igual, tens muitas variações de *singles strokes*. A estrutura do início do *chorus* é normalmente acentuada por uma pancada mais forte no *ride*. No início do 3º *chorus*, o padrão de *swing* de Motian não é constante, apesar do prato de choque se manter no 2 e 4, a sua mão direita faz diferentes figuras e utiliza diferentes dinâmicas. No solo de contrabaixo volta a utilizar as escovas, uma na caixa e outra no *ride*.

No 6º tema, *Some Other Time*, Motian aborda-o de forma semelhante ao tema Foolish Heart. Durante a melodia faz crescendos no *sizzle ride* e só entra nos últimos quatro compassos do “A”, durante o tema faz pequenos apontamentos de semínimas no *ride*. No “B” do tema, ele opta por ficar mais na caixa a fazer um padrão em *sweeping motion*. É capaz de estar muitos compassos em silêncio e prepara um crescendo de *pp* para *mf* no *ride*. Durante o solo de piano, marca semínimas no *ride* e a mão esquerda faz um padrão na caixa, o prato de choque não se ouve, só quando ele vai para o “B” do solo de piano. A reexposição é tocada de forma muito semelhante à exposição mas Motian experimenta mais nos pratos e pinta um ambiente deixando os pratos a soar e esperar.

*Milestones* é o último tema dos disco, Motian começa por tocar o tema com um *two feel* e depois no solo de piano, apesar de o contrabaixo não assumir um *walking* durante muito tempo seguido pois está sempre a tocar muito quebrado e ritmicamente elaborado, Motian começa a tocar um *swing* nada tradicional, um *broken time swing* com o prato de choque no dois e quatro e muita interação

entre *ride*, caixa e bombo. No solo de contrabaixo a abordagem mantém-se mas numa dinâmica mais piano e com uma caixa menos interventiva.

Neste disco ouve-se um Motian a tocar praticamente sempre de baquetas e sem nunca fazer um solo de bateria. A forma de acompanhar baladas tornou-se muito imprevisível, nem sempre marca o prato de choque no 2 e 4, nem mantém um padrão básico de escovas na caixa. No tema *Milestones*, foi a primeira vez nos discos que analisámos de Bill Evans, que Motian tem uma abordagem completamente diferente no *comping*, um *swing* muito quebrado com a caixa muito activa, talvez uma forma de responder ao *comping* de LaFaro, a tocar muito quebrado e ritmicamente activo. A bateria de Motian é semelhante à dos discos anteriores, mas como utiliza muito pouco os timbalões é bastante complicado identificar a sua afinação. A caixa soa ligeiramente mais grave do que nos discos anteriores e o bombo um pouco mais abafado.

### 3.3. - Paul Motian com Bill Evans e Gary Peacock

#### 3.3.1 - *Trio' 64*

Evans voltaria a gravar com Paul Motian nos anos seguintes mas a 18 de Dezembro de 1963 gravou um disco intitulado *Trio' 64*, com Gary Peacock no contrabaixo com quem Motian já estava a tocar junto com Paul Bley e até já tinha gravado um disco *Paul Bley with Gary Peacock* gravado a 13 de Abril de 1963. Estes três discos que vamos analisar de seguida têm, na nossa opinião, uma importância muito grande pois são dois discos de Paul Bley que Motian sempre disse que achava a música dele mais interessante e mais cativante pois havia mais liberdade mas entre estes dois discos de Bley, Motian gravou um com Bill Evans. Vamos analisar *Trio '64*, “*The trio record features Peacock’s only official appearance with Evans, and the empathy is stunningly adventurous (...) Motian, for once, seems subdued*”<sup>40</sup>(Cook, Morton 2000, p.483).

---

<sup>40</sup> O disco em trio apresenta a única presença oficial de Peacock com Evans, e a empatia é incrivelmente aventureira (...) Motian, pela primeira vez, parece moderado.

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICA	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>Little LuLu</i>	<i>Medium swing</i> 153bpm	AB (8+10)	<i>p</i> em maior parte do tema e <i>mf</i> no solo de piano	Vass. e baq.	Não
<i>A Sleepin' Bee</i>	<i>Medium swing</i> 136bpm	ABC (8+4+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Always</i>	<i>Medium swing waltz</i> em 3/4 156bpm	ABCD (8+8+8+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Santa Claus is Coming to Town</i>	<i>Medium swing</i> 180bpm	AABA (8+8+8+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>I'll See You Again</i>	<i>Medium swing waltz</i> em 3/4 160bpm	AB (16+16)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>For Heaven's Sake</i>	Balada 64bpm	AABA (8+8+8+8)	<i>p</i> em maior parte do tema	Vass.	Não
<i>Dancing in the Dark</i>	<i>Medium swing</i> 152bpm	AB (8+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Everything Happens to Me</i>	Balada 59bpm	AABA (8+8+8+8)	<i>p</i> em maior parte do tema	Vass.	Não

Figura 16 - Análise do disco *Trio' 64*

Em *Little Lulu*, Motian aborda o tema durante a melodia nas escovas, sem prato de choque no dois e quatro, e com a utilização do bombo para marcar os compassos. Quando começa o solo de piano, ele passa para baquetas mantendo um two feel durante todo o solo sem utilizar o prato de choque constantemente no dois e quatro. No solo de contrabaixo, uma abordagem semelhante mas desta vez de regresso às escovas, com mais actividade no prato de choque. Ao longo de todo o tema consegue-se ouvir sempre o bombo com boa qualidade e a demonstrar que Motian está constantemente a usá-lo no seu *comping*.

A *Sleepin' Bee* começa com uma introdução de Evans em *rubato*. Motian entra com um *swing* quebrado com muita actividade na caixa, algumas vezes mantém o prato de choque no dois e quatro durante o solo de piano. Um *comping* bastante semelhante ao tema anterior também com muita utilização do bombo. Mais uma vez, no solo de contrabaixo, a dinâmica passa para *piano*, neste solo, Evans acaba por sair durante alguns compassos, deixando Peacock e Motian sozinhos. Neste tema, Motian também não marca de forma óbvia a estrutura.

No 3º tema do disco, *Always*, a abordagem de Motian mantém-se muito semelhante à dos temas anteriores apesar de este estar em 3/4. Muitas combinações de caixa e bombo no *comping* com o prato de choque sempre a variar, utilizando-o tanto a tempo como a contratempo.

No tema *Santa Claus is Coming to Town*, a abordagem é muito semelhante à dos temas anteriores. No início do solo de contrabaixo, faz uma pequena chamada no prato de choque com as baquetas, algo que ainda não tínhamos ouvido.

Em *I'll See You Again*, tema em ternário, a abordagem mantém-se muito semelhante ao outro ternário previamente analisado neste disco.

*For Heaven's Sake* primeira balada e 6º tema do disco. Motian começa o tema com uma vassoura no *ride* em semínimas e outra na caixa enquanto que o prato de choque marca apenas o 2º tempo e o bombo vai marcando o 1º tempo de cada compasso ou o 1º e o 3º. Faz alguns crescendos de pratos com *rolls* para marcar a estrutura do tema. Durante o solo de piano, altera muitas vezes o balanço, passa para o dobro, varia muito o bombo, regressa a metade ao balanço balada, tem uma abordagem muito interactiva com a dinâmica do solo de Evans.

O 7º tema do disco é *Dancing in the Dark*, Motian tem uma abordagem semelhante a outros temas anteriores, um *swing* quebrado com muita interacção entre caixa e prato de choque. No solo de piano, mantém um padrão de *swing* mais regular e prato de choque no 2 e 4 quando o contrabaixo passa a *walking*. No solo de Peacock, volta a quebrar novamente o padrão de *swing* e a usar mais silêncios e pequenas respirações.

No último tema do disco, *Everything Happens to Me*, Motian aborda-o de uma forma muito semelhante à balada anteriormente analisada. De realçar, algumas pancadas em *even 8ths* e algumas vezes chega mesmo a fazer um padrão de *shuffle*. Marca a estrutura ou a mudar de prato ou a fazer crescendos. Faz pequenos apontamentos de um balanço em *double time feel*, sempre muito interactivo com o solista, cresce e decresce com ele.

Neste disco temos um Motian *time keeper* como já pudemos constatar em discos anteriores mas temos também um Motian com um *swing* muito mais liberto, constantemente a mudar o padrão de *ride* e de prato de choque. Tanto o bombo como a caixa estão sempre presentes no *comping* a criar um diálogo entre eles e entre o solista. Este disco tem muito da abordagem apresentada por Motian no tema *Milestones* do disco *Waltz for Debby*. A bateria de Motian continua semelhante, em termos de peças, à bateria utilizada nas gravações anteriores mas nesta a caixa tem uma afinação muito mais aguda e o bombo está bastante grave, ligeiramente abafado mas ainda com alguma ressonância.

### 3.4. - Motian com Paul Bley

#### 3.4.1. - *Paul Bley with Gary Peacock*

*Paul Bley with Gary Peacock* terá sido o primeiro disco que Paul Motian gravou com estes dois músicos após a saída do trio de Bill Evans, dessa forma achámos importante seleccioná-lo para analisar e ouvir as diferenças da forma de tocar de Motian em relação aos discos anteriores. O disco tem sete temas, os primeiros cinco gravados por Motian e os outros dois gravados por Billy Elgart numa sessão de gravação em 1968, 5 anos mais tarde que a primeira. Vamos só analisar os temas tocados por Motian.

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICA	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>Blues</i>	<i>Medium fast swing</i> 228 bpm	Blues (12)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Vass.	Não
<i>Getting Started</i>	Balada 64 bpm	A (8)	<i>p</i> em todo o tema	Vass.	Não
<i>When Will The Blues Leave</i>	<i>Medium fast</i> 240 bpm	Blues (12)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Long Ago And Far Away</i>	<i>Medium fast</i> 222 bpm	ABAC (8+8+8+8)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Vass.	Não
<i>Moor</i>	<i>Medium swing</i> 190 bpm	A (8) Solos livres	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> em diferentes momentos do tema	Vass.	Não

Figura 17 - Análise do disco Paul Bley with Gary Peacock

No primeiro tema, *Blues*, Motian não utiliza o prato de choque no dois e quatro de uma forma constante e não mantém um padrão regular de escovas, está constantemente a improvisar parando o balanço e faz algumas marcações e variações. No solo de contrabaixo utiliza o *ride* mas não com o padrão de *swing*, ou pelo menos não de uma forma regular e cria um forte interacção entre a caixa e *ride*. Antes da reexposição surge o piano a fazer mais dois *chorus* de solo.

Em *Getting Started* a abordagem de Motian é bastante semelhante ao tema anterior mas num andamento muito mais lento. Muito interactivo com os outros músicos, não mantém nenhum balanço regular, tanto está a tocar no *ride* com a mão direita como está na caixa, faz pequenos apontamentos com rufos nos pratos, utiliza muito *sweeping motion* na caixa. Perto do fim do tema, Motian toca um double time feel regressando ao balanço de balada cerca de 8 compassos depois.

*When Will the Blues Leave* é o primeiro e único tema do disco em que Motian usa baquetas de madeira. Mantém o prato de choque no dois e quatro em grande parte do tema mas o padrão de *swing* está muito longe de ser regular, pelo menos durante os primeiros *chorus*, a partir daí conseguimos aperceber de um padrão mais continuo durante alguns compassos mas existe muita quebra entre *ride* e caixa, muita interacção entre estas duas peças. Durante o solo de contrabaixo, um diálogo entre bateria e contrabaixo, alguns silêncios, sem prato de choque no dois e quatro e a repetição de algumas figuras rítmicas utilizadas durante o solo.

No quarto tema, *Long Ago and Far Away*, de regresso às vassouras, durante o tema mantém um padrão regular de *swing* na caixa com *sweeping motion*, com o prato de choque tocado de forma tradicional. Durante o solo de piano, no primeiro *chorus* um diálogo entre a secção rítmica com silêncios e muita interacção, a partir do segundo *chorus* já existe um determinado padrão de *swing* em 4, principalmente quando o contrabaixo também passa para *walking*. Durante o solo de contrabaixo, é mantido o mesmo padrão de escovas, passando para o *ride* durante do 2º *chorus* de contrabaixo.



Em *Moor*, quinto tema e último tema gravado por Motian neste disco, a abordagem é muito semelhante aos outros temas tocados com vassouras. O tema começa uma melodia de quatro compassos tocada em uníssono e de seguida com um diálogo entre contrabaixo e bateria. Durante o solo de piano a abordagem mantém-se e para finalizar é tocada a mesma melodia inicial. O tema é tocado praticamente todo na caixa sem nenhum padrão regular e depois do início de solo de piano, Motian faz alguns apontamentos nos pratos suspensos.

Neste disco Motian tem uma abordagem parecida com a do *Trio 64*, este disco foi gravado antes. No entanto achamos que em *Paul Bley with Gary Peacock*, Motian consegue ser mais livre da função de marcar o tempo e está constantemente a mudar o padrão de acompanhamento orquestrando por toda a bateria. A bateria continua semelhante aos discos anteriores, apenas com a caixa com uma afinação um pouco mais grave e o timbalão agudo também um pouco mais grave.

### 3.4.2. - *Turns*

*Turns*, foi outro disco que Motian gravou com Bley e Peacock e desta vez também com o saxofonista John Gillmore. Este disco foi gravado cerca de dois meses e meio depois do disco *Trio' 64* de Bill Evans. Vamos poder escutar como Motian modificou a sua forma de tocar em tão pouco tempo.

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICAS	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>Around Again</i>	<i>Medium fast swing</i> 230bpm	A (8) Durante os solos a estrutura é livre	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> em praticamente todo o tema e ligeiramente mais <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Calls</i>	<i>Medium swing</i> 145bpm	AA (12+12) Durante os solos a estrutura é livre	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> em praticamente todo o tema e ligeiramente mais <i>p</i> no solo de	Baq.	Não

			contrabaixo		
<i>King Korn</i>	Livre na melodia e <i>Medium fast swing</i> 240 bpm durante os solos	A	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> em praticamente todo o tema e ligeiramente mais <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Ida Lupino (Alt)</i>	<i>Medium Even</i> 8ths 131bpm	ABB (8+12+12) Durante os solos a estrutura é livre	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> em praticamente todo o tema. Durante a melodia nota-se uma dinâmica mais <i>p</i>	Baq.	Não
<i>Ida Lupino</i>	<i>Medium Even</i> 8ths 131bpm	ABB (8+12+12) Durante os solos a estrutura é livre	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> em praticamente todo o tema. Durante a melodia nota-se uma dinâmica mais <i>p</i>	Baq.	Não
<i>Syndrome</i>	<i>Medium fast swing</i> 208bpm	A (16+12)	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> em praticamente todo o tema.	Baq.	Não
<i>Turns</i>	<i>Medium waltz swing</i> em 3/4 160bpm	AAB (6+6+5)	<i>mf</i> e <i>f</i> em praticamente todo o tema e ligeiramente mais <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Ictus</i>	Livre mas uma melodia muito rápida	AB sem compasso	Maior extremos de dinâmica com <i>f</i> e <i>mf</i> súbitos. Muita agitação.	Baq.	Não

Figura 18 - Análise do disco *Turns*

Em *Around Again*, Motian usa um *swing* bastante quebrado, sem prato de choque no dois e quatro. Utiliza muito silêncios, muito diálogo entre caixa e bombo. Consegue-se sempre sentir a pulsação raramente assume um padrão de *swing* muito constante. Alterna ritmos no *ride* com *single* ou *double strokes* na caixa numa

constante interação com os outros músicos. A dinâmica que Motian utiliza está entre o piano, meio forte e forte, há sempre algumas acentuações e momentos mais pianos e mais fortes, utiliza muitos crescendos e decrescendos de dinâmica. Excepto quando começa o solo de contrabaixo em que ele mantém uma dinâmica mais piano, ouve-se mais os espaços deixados por Motian havendo mesmo alturas que deixa de tocar durante vários compassos. Na nossa opinião optou por tocar menos em vez de tocar muito mais piano como faz em muitos temas dos discos de Bill Evans. No solo de contrabaixo devido à quebra rítmica ser muito maior, chega-se a não se sentir a pulsação. De referenciar, o contrabaixo nunca faz assumidamente *walking*.

Em *Calls*, o 2º tema do disco, Motian mantém a mesma abordagem do primeiro, acompanha o tema usando todas as peças da bateria, sem manter um padrão regular. Consegue-se ouvir algumas vezes um balanço entre *ride*, bombo e prato de choque mas nunca dura mais que alguns tempos\batimentos. Apesar de se sentir uma pulsação, mais uma vez, esta nunca é assumida. No início do solo de contrabaixo fica só a bateria a tocar mas deixando sempre muito espaço, o piano tem uma pequena entrada e volta a desaparecer. Durante todo o solo de contrabaixo, Motian utiliza singles e algumas acentuações nos pratos deixando a soar preenchendo espaço. Neste tema o contrabaixo não faz *walking*, possibilitando a Motian também nunca ter que assumir um padrão de *swing* constante.

Em *King Korn*, a melodia é usada como se de *kicks* se tratassem e toda a banda a toca. Uma melodia ritmicamente preenchida mas também com algum espaço. Não se consegue sentir uma pulsação fixa durante a melodia. Quando começa o solo de piano, Motian assume um *swing* médio rápido quebrado, semelhante aos temas anteriores, muita orquestração por toda a bateria e também a utilização de silêncio. Em termos de dinâmica é muito semelhante ao tema anterior e a abordagem ao solo de contrabaixo é a mesma, desaparece o saxofone e o piano. O piano volta a entrar apenas para fazer uns pequenos apontamentos antes da entrada do tema.

*Ida Lupino*, este tema tem dois takes, vamos analisar agora o take alternativo pois aparece em primeiro lugar na capa do disco. Durante a melodia há uma sensação

de balanço em *even 8ths* com Motian alternar entre espaço e uma subdivisão à colcheia. Nos solos, opta por fazer uma abordagem mais orquestral com alguns grupos de *singles* ou *doubles* na caixa e noutras peças da bateria. O balanço em *even 8ths* mantém-se durante todo o tema.

A abordagem no outro *take* de *Ida Lupino* é bastante semelhante ao que analisámos anteriormente. Excepto na reexposição onde Bley entra sozinho com a melodia dando a entender o início do tema e só 4 compassos depois é que entra o saxofone com a melodia. Sente-se sempre a pulsação mas não se consegue sentir tão bem o compasso. Nota-se em alguns momentos uma clara pergunta-resposta entre contrabaixo e bateria, com Motian a acentuar alguns ritmos efectuados por Peacock. No solo de contrabaixo há uma pequena redução na dinâmica juntamente com muito espaço deixado por Motian e Bley que raramente toca.

No 5º tema do disco, *Syndrome*, a abordagem volta a ser semelhante aos primeiros temas do disco, um *swing* muito solto, sem padrão definido apesar de neste tema Motian mantém mais tempo no *ride* a conduzir o tema, no entanto continua a haver alguns silêncios.

Em *Turns*, primeiro e único ternário do disco, Motian acompanha-o de uma forma semelhante aos anteriores, bastante livre e a utilizar toda a bateria para expor a sua abordagem. Durante o solo de piano, ele fica bastante tempo a marcar semínimas no prato de choque com o pé e em alguns momentos durante o solo de saxofone ouve-se perfeitamente ele a responder ritmicamente a Gillmore. No solo de contrabaixo, a abordagem continua a ser muito semelhante aos temas anteriores em *swing*. Do tema todo, a única parte que podemos equiparar ao tradicional, mas mesmo assim está bastante distante, é a maneira como ele toca durante a melodia, mantém mais o padrão de *ride* e sente-se bem a subdivisão do ternário. Ao longo do resto do tema, está sempre a quebrar o balanço do *ride* e a utilizar a bateria toda para dialogar com os outros músicos.

*Ictus*, o último tema do disco, tem uma melodia muito ritmada, parece improvisado mas está escrita. Não se sente a pulsação, nem durante o tema nem durante os solos. Motian tem uma abordagem um bocado mais agressiva neste tema, ouve-se

mais *crashes* e mais bombos, uma abordagem ainda mais activa e com mais extremos de dinâmicas, fazendo *rolls* na caixa em crescendo, quase que não há silêncios e quando há logo de seguida vem uma explosão de som. No solo de contrabaixo, volta a ter uma abordagem mais espaçada e numa dinâmica mais piano. O tema todo parece um bocado caótico no sentido de ser sempre bastante confuso, muito agitado.

Depois de analisar todo o álbum podemos fazer alguns apontamentos, não há uma única balada neste disco e para além disso, Motian nunca usou escovas, usa sempre baquetas de madeira. Não há nenhum solo de Motian, a bateria está em constantemente movimento durante todos os temas quase como se solasse do início até ao fim mas sempre mantendo um nível de dinâmica que permite ao solista expor as suas ideias. Acharmos que se tivéssemos a oportunidade de fazer *mute* a todos os instrumentos, com excepção à bateria, íamos-nos aperceber que todos os temas podiam passar por solos de Motian devido à sua abordagem tão timbrica, ritmada e espaçada não mantendo um padrão sempre constante. A bateria de Motian mantém-se semelhante às anteriores, apenas com o timbalão grave a soar um pouco mais grave e o bombo está com menos ressonância, mais seco.

### 3.5. - Motian com Keith Jarrett

#### 3.5.1. - *Life Between the Exit Signs*

*Life Between the Exit Signs*, foi o primeiro disco que Motian gravou com Keith Jarrett, gravado em 1967 e editado em 1968. Segundo Kelman: “*Motian (...) gets the opportunity to play in a looser setting, displaying his abilities as textural player and colourist that would gain him a greater reputation in years to come*”<sup>41</sup> (Kelman, 2004).

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICA	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>Lisbon Stomp</i>	<i>Medium swing</i> 200 bpm	AB (10+10)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Love No. 1</i>	Balada 61 bpm	AB	<i>piano</i>	Vass.	Não
<i>Love No. 2</i>	Livre	A	<i>mf</i> e <i>f</i> durante maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Everything I Love</i>	<i>Medium fast swing</i> 210 bpm	AB (16+16)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Não
<i>Margot</i>	<i>Medium waltz swing</i> em 3/4 162 bpm	AB (8+8)	<i>Piano</i> com alguns crescendos	Vass.	Não
<i>Long Time Gone (But Not Withdrawn)</i>	<i>Medium fast swing</i> 258 bpm	ABA (16+16+16)	<i>mf</i> e <i>f</i> durante maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Sim
<i>Life Between the Exit Signs</i>	<i>Medium fast waltz swing</i> em 3/4 224 bpm	AABA (16+16+16+16)	<i>mf</i> em maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Baq.	Sim
<i>Church Dreams</i>	Livre	AA	<i>mf</i> e <i>f</i> durante maior parte do tema e <i>p</i> no solo de contrabaixo	Vass.	Sim

Figura 19 - Análise do disco *Life Between the Exit Signs*

<sup>41</sup> Motian (...) tem a oportunidade de tocar mais livre, exibindo as suas habilidades como músico textural e colorista que viria a dar-lhe uma grande reputação nos próximos anos.

No primeiro tema, *Lisbon Stomp*, apesar de se sentir uma pulsação, esta não é tocada de modo assumido por Paul Motian que faz uma constante mudança na orquestração que utiliza para acompanhar este tema, nunca mantendo um ritmo linear mas explorando a bateria aproveitando a enorme paleta timbrica que este instrumento tem para oferecer, em diálogo constante com os outros dois músicos. Nota-se uma diferença de dinâmica e de espaço principalmente quando começa o solo de contrabaixo.

Em *Love N° 1*, Motian aborda o tema todo de vassouras, nunca utiliza o prato de choque no dois e quatro, não assume nenhum padrão de escovas continuo por mais de 3 ou 4 compassos, e apesar de se sentir um pulsação, esta só muito raramente é que é assumida por ele. Utiliza algumas vezes o double time feel, com um padrão de escovas na caixa.

*Love N°2*, é um tema sem pulsação apesar de se sentir ao longo do tema todo uma agitação por parte do trio, muita densidade de som. Durante o solo de piano, muita interação, muitas cores, quase que os três instrumentistas estão a solar ao mesmo tempo. A dinâmica cai quando começa o solo de contrabaixo, mais espaço, mais silêncios. Assim que o piano entra outra vez, recomeça a agitação, a mudança de dinâmicas e breves respirações entre neblina de som.

No quarto tema, *Everything I Love*, uma abordagem em *swing* muito livre e aberto. O padrão de *swing* nunca é verdadeiramente assumido no sentido tradicional, o prato de choque não toca no dois e quatro, muita interação entre bombo, caixa, *ride* e prato de choque. No solo de contrabaixo, mais uma vez a dinâmica baixa e os silêncios aumentam mas a exploração timbrica continua e assim como se mantém a inexistência de um groove ou balanço regular.

No tema *Margot*, a abordagem é semelhante à do tema anterior. Apesar de estar sempre presente a subdivisão ternária, Motian nunca assume um padrão linear de 3/4, pelo contrário, toca sempre muito livre não no sentido de pulsação mas sim

no sentido de estar constantemente a orquestrar pela bateria, explorando timbricamente o instrumento.

Apesar de no início de *Long Time Gone (But Not Withdrawn)* haver uma sensação de tempo, através da melodia do tema, ou pela repetição de uma determinada frase rítmica por parte do piano, o resto do tema é bastante livre. Motian nunca assume uma pulsação. Durante o solo de piano tem uma abordagem muito activa, havendo muito poucos espaços. Faz rufos na caixa, alterna o uso do prato *ride* com a caixa. No solo de contrabaixo a dinâmica baixa mas continua-se a ouvir um continuidade sonora muito intensa, a abordagem de Motian continua muito preenchida. A determinada altura o piano e o contrabaixo desaparecem ficando só a bateria, provavelmente não planeado mas fica uma semelhança a um solo de bateria.

Na exposição de *Life Between the Exit Signs*, Motian mantém um *swing* partilhado entre caixa, *ride* e prato de choque, não assume um padrão tradicional de *swing* como em *Someday My Prince Will Come* que gravou com Bill Evans, mas a subdivisão ternária sente-se. Durante o solo de piano, a abordagem muda, há uma maior interacção, um maior movimento pela bateria, com alguns silêncios e por vezes deixa-se de sentir o 3/4. Provavelmente será mais fácil sentir o ternário pelo fraseado do solo de piano do que pelo *comping* efectuado por Motian apesar de algumas vezes ele utilizar o bombo para dar o primeiro tempo do compasso. Durante o solo de contrabaixo, a bateria desaparece ficando só o piano a acompanhar. Motian entra no B com umas baquetas de ponta mole, provavelmente baquetas de tímpano. Deixa muito espaço e vai preenchendo muito pouco, ou deixando o prato a soar ou pelos timbales e caixa sem bordões. Durante o solo de contrabaixo perde-se a divisão ternária até à re-entrada do piano. Depois trocam-se solos de 8 compassos entre piano e bateria, os *trades* de Motian são muito abertos mas ao mesmo tempo, suficientemente precisos para se sentir o tempo e perceber a troca dos 8 compassos.

O último tema do disco, *Church Dreams*, começa com um solo de bateria muito preenchido e sem pulsação. Motian utiliza os pratos de choque com vassouras e o



bombo mostrando enorme densidade sonora. Durante a melodia, tocada em uníssono pelo contrabaixo e piano, consegue-se sentir uma determinada pulsação apesar da abordagem de Motian ser livre. Durante o solo de piano não existe qualquer pulsação, a forma de tocar de Paul Motian mantém-se mas orquestrando pela bateria toda apesar de continuar a dar muito ênfase ao prato de choque. Durante o solo de contrabaixo, Motian utiliza uns guizos/sinos para mudar completamente o ambiente da bateria ouvimos principalmente bombo, prato de choque e caixa. Podemos arriscar ao dizer que não será só Motian a usar os guizos mas também Jarrett. O solo desenvolve até chegar ao solo de bateria. Motian utiliza uma dinâmica mais forte no solo, com alguns silêncios mas de forma geral muito preenchido. Decresce a dinâmica assim que se dá a reexposição, a abordagem da bateria mantém-se semelhante à da exposição do tema.

Dos discos que analisámos, foi este o primeiro em que ouvimos Motian a usar percussões para além da bateria. Foi o primeiro disco em que o ouvimos a solar sem estrutura e sem tempo, simplesmente explorando a bateria e os seus timbres. O bombo da bateria de Motian está com muito mais ressonância neste disco.

### 3.5.2. - *El Juicio*

Depois deste disco, Motian viria a gravar outros discos com Keith Jarrett, no entanto por mostrar uma faceta de Motian que desconhecíamos, decidimos analisar mais um disco de Jarrett, *El Juicio (The Judgement)*, o primeiro disco gravado com o seu *American Quartet* com, Charlie Haden, Dewey Redman e Paul Motian. “*It remains one of the high points of his career. The joyous countrified swing of ‘Gipsy Moth’ and ‘Toll Road’ could hardly be more infectious, at the opposite remove to the dour atmosphere of ‘El Juicio’ itself, a strange, brooding tone poem, or indeed to the experimental melodism of ‘Piece for Ornette’*”<sup>42</sup> (Cook, Morton 2000, p. 777). *Life Between the Exit Signs* e *El Juicio* acabariam por sair numa colectânea em 1999.

---

<sup>42</sup> Continua a ser um dos pontos altos da sua carreira. O *swing* alegre e campestre de ‘*Gipsy Moth*’ e ‘*Toll Road*’ dificilmente poderia ser mais contagiante, à sensação oposta de uma atmosfera sombria de ‘*El Juicio*’, um estranho e pensativo poema ou mesmo a experimentação melodiosa de ‘*Piece for Ornette*’.

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICA	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>Gypsy Moth</i>	<i>Medium Even 8ths 152bpm</i>	AB (8+9) Sem estrutura durante os solos.	<i>p</i> e cresce até <i>f</i>	Baquetas	Não
<i>Toll Road</i>	<i>Medium swing 200bpm</i>	A (12) Sem estrutura durante os solos.	<i>mf</i> em maior parte do tema	Baquetas	Não
<i>Pardon My Rags</i>	Piano a solo				
<i>Pre-Judgement Atmosphere</i>	Livre	AB	<i>mf</i> e <i>f</i>	Baquetas	Sim
<i>El Juicio</i>	Livre	A Sem estrutura durante os solos	<i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i>	Baquetas	Não
<i>Piece for Ornette (L.V.)</i>	<i>Medium fast swing 260bpm</i>	A (12) Sem estrutura durante os solos	<i>mf</i> e <i>f</i> e <i>ff</i>	Baquetas	Não
<i>Piece for Ornette (S.V.)</i>	<i>Medium fast swing 260bpm</i> só a melodia	A	<i>mf</i>		

Figura 20 - Análise do disco *El Juicio*

Da pesquisa que fizemos, todos os elementos deste quarteto tocam percussão neste disco. No tema, *Gypsy Moth*, o primeiro tema do disco tem pandeireta e congas, é caracterizado por ter um groove menos *swing* e mais rock, o primeiro deste género de todos os discos que analisámos até agora e uma abordagem completamente diferente por parte de Motian. Aqui a bateria mantém sempre o mesmo balanço do início até ao fim do tema. Um groove que puxe a música para a frente, com diferentes acentuações no *ride* e nota-se que Motian vai crescendo dinamicamente ao longo de todo o tema, começando em *piano* e lentamente crescendo até *forte*. Jarrett começa por tocar o tema sozinho e segue-se o solo de piano, depois o saxofone e o piano tocam a melodia e segue-se o solo de saxofone, para finalizar tocam a melodia. A estrutura global de todo o tema acaba também por ser diferente pois ao contrário do usual: tema, solo, tema, esta música é: tema, solo, tema, solo, tema como se fosse a forma rondó.

Em Toll Road, dois saxofones tocam a melodia onde se percebe claramente uma pulsação, apesar de Haden estar ritmicamente noutra tempo. Motian mantém um *swing* quebrado mas o som do prato *ride* está sempre presente. Durante praticamente todo o tema conseguimos sentir a pulsação apesar de não ser tocada com a clareza de temas que analisámos anteriormente. Utiliza claramente a caixa, o prato de choque e o bombo durante o seu *comping* assim como alguns silêncios e *fills* pela bateria. Durante o solo de contrabaixo, a bateria tem um acompanhamento com mais *fills* e mais espaço. Neste tema não há piano e como já referimos anteriormente, Jarrett toca saxofone soprano.

Pardon My Rags, é um tema tocado por Jarrett a solo.

Pre-Judgement Atmosphere, começa com literalmente uma atmosfera de timbres, steel drums tocados em simultâneo naquilo que soa como uma improvisação colectiva enquanto que Motian marca uma pulsação no prato de choque. Após todo este ambiente de som, Motian faz um crescendo nos pratos, já sem o resto das percussões, e começa a solar na bateria, uma improvisação sem tempo nem estrutura, os bordões da caixa estão desligados e usa muitos os pratos *ride* e *crash* para acentuar partes do solo. Por vezes, com a orquestração que utiliza podemos imaginar certas melodias que repete pela bateria, conjuntos de ideias.

Em *El Juicio*, uma melodia tocada no piano com um acompanhamento livre de Motian e Haden. Uma abordagem na bateria que faz lembrar algumas abordagens do disco *Turns* de Bley. Quase que soa como se estivessem os três músicos em três pulsações diferentes. Durante o solo de piano, Motian utiliza todas as peças de bateria no seu *comping*, em *fills*, em padrões no *ride*, em *rolls* e rufos na caixa. Quando Jarrett insiste num determinado padrão, Motian acompanha-o e repete-o com ele criando alguma tensão até que depois libertam-se e seguem o seu caminho. Quando Jarrett acaba o solo, Motian vai saindo de cena e vai fazendo um *fade out* até que fica o contrabaixo sozinho a solar. Durante o solo de Haden, o *comping* é feito por gritos e percussões, pelo timbre parecem ser cowbells e castanholas. Quando os gritos e as percussões desaparecem surge uma flauta e outros timbres como sinos e guizos. Voltam a desaparecer todos estes timbres, mantendo-se sempre o contrabaixo, e surgem agora os *steel drums* numa improvisação. No final do tema, piano, contrabaixo, *steel drums* e alguns gritos,

finalizam esta música com uma estrutura distinta de todas as outras que escutámos até agora.

*Piece for Ornette*, a melodia é tocada enquanto Motian mantém um *swing* quebrado na bateria com muita actividade no prato de choque, muitas vezes a repetir ritmos da melodia. O primeiro solo é um diálogo de saxofones entre Redman e Jarrett, enquanto que a bateria e contrabaixo mantém um *swing* que ao longo do tema se vai desconstruindo até deixar de haver pulsação e apenas interacção entre todos os músicos. Ao longo do solo a agitação é cada vez maior, menos espaços e uma densidade enorme por parte da secção rítmica e dos solistas. Durante este *comping*, Motian utiliza maioritariamente ride, caixa, bombo e prato de choque num constante rebuliço de sons. O tema acaba com a melodia a ser tocada novamente mas desta vez com a secção rítmica em completo caos.

*Piece for Ornette (S.V.)* é apenas a melodia do tema tocada em simultâneo pelos dois saxofones.

Neste disco, apesar de haver algumas abordagens semelhantes a discos de Bley e também ao disco que analisámos anteriormente de Jarrett, no primeiro tema do disco, ele tem uma abordagem em *even 8ths* muito semelhante a um balanço rock, balanço que ainda não tínhamos escutado em nenhum dos discos anteriores. Em *Piece for Ornette*, o balanço de *swing* de Motian é completamente desconstruído ao longo do tema, outra abordagem que não surgiu antes. Acharmos que o facto de Haden raramente manter uma pulsação ajuda também Motian a tocar livre, muitas vezes sente-se que estão em tempos diferentes. O bombo de Motian tem muito mais definição neste disco, está mais grave e por vezes até parece um bombo de uma bateria de *rock*, o timbalão grave também soa muito mais grave do que nos discos anteriores, por vezes até parece um tímpano.

### **3.6. - Paul Motian como líder**

#### **3.6.1. - *Conception Vessel***

“*Conception Vessel*”, foi o primeiro disco de Paul Motian como líder e será último disco que iremos analisar. Neste disco tocam, Paul Motian, Keith Jarrett no piano

e flauta, Charlie Haden no contrabaixo, Leroy Jenkins no violino, Sam Brown na guitarra e Becky Friend na flauta.

Manfred Eicher, dono da ECM, “(...) encouraged Motian to lead his debut album as composer and leader, making for a glorious entry into a longstanding relationship that has since produced much fruitful collaboration”<sup>43</sup> (ECM). Em relação ao disco propriamente dito, “Despite being an album headed by a drummer, it eschews the mundane trappings of steady rhythms, indicative perhaps of Motian’s attempt to branch out into uncharted territories. In this respect, it succeeds. The jacket art speaks volumes of the album’s sound: round, symmetrical, cardinally oriented, yet also firm, heavy, and earthbound. Conception Vessel is a worthwhile example of ECM’s early sound and openness to the avant-garde, emblematic of the label’s ongoing interest in pushing (if not defining) boundaries”<sup>44</sup>(ECM).

TEMA	GÉNERO\ ABORDAGEM	ESTRUTURA	DINÂMICA	BAQUETAS	SOLO DE BATERIA
<i>Georgian Bay</i>	Livre	-----	<i>p e mf</i>	Vass.	Não
<i>Ch'i Energy</i>	Livre	A	<i>p, mf, f e ff</i>	Baq.	Sim
<i>Rebica</i>	Livre	A		Baq.	Não
<i>Conception Vessel</i>	Livre	AA	<i>p, mf e f</i>	Baq.	Não
<i>American Indian: Song of Sitting Bull</i>	Livre	A	<i>p e mf</i>	Baq.	Não
<i>Inspiration from a Vietnamese Lullaby</i>	Livre	AA	<i>p, mf, f e ff</i>	Baq.	Não

Figura 21 - Análise do disco *Conception Vessel*

Em *Georgian Bay*, podemos ouvir Motian em trio com contrabaixo e guitarra acústica. Todo o tema parece ser improvisado apesar de podermos destacar três momentos principais. No solo de contrabaixo, o ambiente é criado através das

<sup>43</sup> encorajou Motian a liderar o seu álbum de estreia como compositor e líder, fazendo uma entrada gloriosa de uma longa relação que tem produzido um coloboração frutuosa.

<sup>44</sup> Apesar de ser um álbum de um baterista, evita as armadilhas mundanas de ritmos constantes, talvez indicativo da tentativa de Motian de ramificar-se por territórios desconhecidos. A este respeito, ele consegue. A arte do casaco fala volumes do som do álbum: redondo, simétrico, orientado cardinalmente, mas também firme, pesado e terrestre. Conception Vessel é um exemplo interessante do som do início da ECM e de abertura ao avant-guard, emblemática de interesse continuo da editora em empurrar (se não definir) limites.

escovas nos pratos e guizos\sinos. No solo de guitarra, muda a abordagem, abdica praticamente dos guizos e toca só com as escovas pela bateria. No decorrer do tema surge um solo em simultâneo por parte de contrabaixo e guitarra, Motian continua a colorir da mesma forma.

No segundo tema, *Ch'i Energy*, Motian toca a solo. Ele começa o solo com guizos\sinos outras percussões desse género e com um gongo. Após deixar soar o gongo com uma pancada mais forte começa o solo na bateria. Primeiro só nas peles e mais tarde utilizando toda a bateria. A meio do solo utiliza como separador o gongo e regressa para a bateria pouco depois. No final, na nossa opinião, é re-exposto o tema pois volta a haver o ambiente dos guizos e do gongo.

*Rebica* é o terceiro tema do disco, Motian toca mais uma vez em trio com contrabaixo e guitarra eléctrica. A abordagem da bateria semelhante, há algumas notas da melodia que a bateria também acentua. Quando começa o solo de contrabaixo, a guitarra desaparece e fica só Motian a preencher os espaços, não há nenhum padrão rítmico constante nem referência a uma pulsação. Toda a bateria é utilizada para criar o ambiente para o solista. A guitarra começa a solar e estão novamente em trio, a abordagem de Motian mantém-se. Durante a música toda, a bateria está sempre muito densa, muitos pratos a soar, ritmos rápidos entre *ride* e caixa, breaks de bateria que até parecem vindos do Rock.

Em *Conception Vessel*, duo de Jarrett e Motian. A bateria acompanha a melodia e por vezes repete-a ritmicamente pelas diferentes peças, como se estivesse a responder ao que Keith Jarrett toca. O tema é tocado duas vezes e vai desenvolvendo ao longo do seu solo de piano. Jarrett está constantemente a invocar partes da melodia durante o seu solo enquanto que Motian preenche os espaços, com som ou com silêncio sempre sem nenhum balanço definido e sem pulsação, numa constante interacção com Jarrett e com ele próprio.

No quinto tema *American Indian: Song of Sitting Bull*, mais um duo de Motian e Jarrett mas desta vez com percussão/bateria e flauta. Começamos por ouvir

algumas percussões, shaker/maracas/guizos e o tema tocado na flauta. Quando se dá a improvisação na flauta, Motian acompanha na bateria num diálogo evidente entre flauta e bateria. Quando Motian volta a tocar nas percussões, Jarrett volta a fazer uma melodia com a sonoridade inicial.

No último tema, *Inspiration from a Vietnamese Lullaby*, o único tema do disco tocado em quarteto com violino, flauta, contrabaixo e bateria. Começa com o contrabaixo e algumas percussões como guizos/sinos/chocalhos. Quando a melodia entra através do violino, a flauta responde quase como se de um canon se tratasse. Depois, na nossa opinião, uma improvisação geral por parte dos quatro músicos parecendo sempre que há uma conversa entre a flauta e violino, pergunta e resposta. A bateria está sempre presente, muito preenchida, a caixa sem bordões, a utilização constante do prato *china* e do *crash*. O tema vai desenvolvendo da melodia “bonita” até ao “caos”. O violino começa a invocar a melodia ou ideias da melodia, Motian regressa para as percussões iniciais e o tema acaba como começou com contrabaixo e percussões.

Dos discos que analisámos este foi o primeiro em que ouvimos o prato *china* no *kit* de bateria de Motian, um prato que soa um bocado agressivo mas que acrescenta um timbre único ao seu *set*. Julgamos que é importante destacar as estruturas dos temas apresentados visto serem distintos de qualquer outro tema que escutámos até agora. Desde o solo de bateria, ao duo de piano e bateria, ao duo de flauta e bateria, depois trio com guitarra e contrabaixo, quinteto com flauta, violino guitarra, bateria e contrabaixo, não há um único tema do disco que reúna os seis músicos. Neste álbum ouvem-se várias dinâmicas durante os diferentes temas, não há nenhum tema que se mantenha sempre no mesmo nível de dinâmica.

Na nossa opinião é um disco muito diversificado que reúne as informações e abordagens que Motian foi recolhendo ao longo da sua carreira deste o início dos anos 50. O uso de algumas percussões como guizos e sinos também é muito comum ouvir neste disco e anteriormente só tínhamos escutado estes sons nos discos de Jarrett. Neste disco, Motian utiliza uma bateria com uma afinção mais grave nos timbalões e o bombo também seco e sem grande ressonância. Utiliza dois *rides* ou

um *ride* e um *crashride*, um prato que parece um gongo, um prato *china*, pratos de choque, bombo, caixa e dois timbalões (agudo e grave).



## CAPÍTULO 4

### 4. - Forma de tocar

#### 4.1. - Como Motian e outros bateristas caracterizam a sua forma de tocar.

Nas entrevistas que tivemos acesso, Motian fala diversas vezes da sua forma de tocar, quando lhe perguntaram numa dessas entrevistas, relativamente aos dois primeiros temas do disco *Lost in a Dream*, se ele contava o tempo de alguma forma em baladas tocadas em rubato, ele responde: “*Non. Tout est senti et base sur le feeling. Tout le monde n’entend peut-être pas le tempo, mais moi je l’entends et j’ele sens, même si dans ce cas-là je ne le joue pas. Mais en ce qui me concerne, il est toujours là! Je joue ce que je sens et ce que j’entends*”<sup>45</sup> (Bataille 2010 p. 30).

Para ele, a bateria é também um instrumento melódico, sobre o seu instrumento ele diz-nos: “*It can be an orchestra, if you want to. You’ve got cymbals, you’ve got different tuned drums, you could have a string section, or whatever. But you’ve got to put that in your head. If you put it in your head, it can become real*”<sup>46</sup> (Panken, 2008). Noutra entrevista relativamente ao mesmo assunto: “*(...) I’m listening to the music, (...) I’m complementing the music and playing with the music like a conductor conducts a symphony orchestra. I don’t play boom-boom-bap, man. It’s spread out, and it’s spacey. But it doesn’t work all the time. I’ve played like that on some recordings and listened back, and it didn’t work.*”<sup>47</sup> (Micallef 2010, p. 30) Na mesma entrevista “*I can hear what I play without playing it.*”<sup>48</sup>

Em relação à sua maneira de solar, um dos entrevistadores compara o seu solo com uma criança a brincar num parque, Motian responde, “*Rien n’est prévu, tout*

---

<sup>45</sup> Não. Tudo é sentido e baseado no *feeling*. Talvez nem toda a gente escute o tempo, mas eu escuto-o e sinto-o, mesmo que neste caso não o toque. Mas no que me toca, ele está sempre lá! Eu toco o que sinto e oiço.

<sup>46</sup> Pode ser uma orquestra, se tu quiseres. Tens pratos, tens tambores com afinações diferentes, podes ter um secção de cordas, ou outra coisa qualquer. Mas tens que pôr isso na tua cabeça. Se puseres isso na cabeça, pode-se tornar realidade.

<sup>47</sup> Estou a ouvir a música, (...) Estou a complementa a música e a tocar com a música como um maestro conduz um orquestra sinfónica. Eu não toco *boom-boom-bap*, meu. Está espalhado e está espaçado. Mas não resulta sempre. Já toquei assim em algumas gravações e escutei, e não resultou.

<sup>48</sup> Eu consigo ouvir o que toco sem o tocar.

*peut arriver, et tout est une histoire de son. (...) Telle résonance sur un tom va m'influencer pour continuer mon discours sur un autre tom ou une cymbale; ça prend forme selon ce que j'entends et cela grandit au fur et à mesure*<sup>49</sup> (Bataille 2010, p. 32).

Quando lhe confrontam sobre a parte mais técnica da sua maneira de tocar: *"When you play a roll, you don't usually play it with both sticks on the same drum at the same time. You'll have one stick on one drum, and one stick on another, or you'll be moving around the whole drumset, distributing the strokes between the cymbals, the drums, the hi-hat."*<sup>50</sup> a apreciação de Motian tende a ser sempre a mesma, *"I don't know! (laughs) I know that I do that, but I don't know why. I guess that when I've done it, what happened I thought was good and I liked the sound"*<sup>51</sup> (Braman 1996).

Motian recebeu algumas críticas à sua maneira de tocar e ao som que retirava do instrumento mas aceitou-as sempre como elogios apesar de parecerem ser críticas destrutivas. Lennie Tristano disse-lhe que os seus *trades* soavam a um bêbado a cair por umas escadas abaixo e Motian gostou tanto da comparação que sempre que ia fazer *trades* pensava nessa analogia. Noutra situação, numa revista disseram, em relação ao som da bateria, que parecia que ele estava a tocar em latas. Ele achou essa crítica fantástica, porque ele costuma tocar muitas vezes em *rimshot* e adora esse som. Jack Dejohnette concorda pois diz que quando ouvia Paul Motian nos discos com Bill Evans, *"(...) he had this canny way of sounding like he didn't know how to play the instrument. (...) He had his own thing."*<sup>52</sup> Em relação à sua forma de solar, lembra-se de ter visto um solo dele e relata, *"(...) he took a solo that was so amazingly funny (...) it was so un-drumistic. But so musical, the way he hit the instrument with abandon. Again, it sounded like somebody who didn't know how to play drums, but it made sense. (...) Paul's like*

---

<sup>49</sup> Nada está previsto, tudo pode acontecer, e tudo é uma questão de som. (...) Tal ressonância sobre um timbalão vai influenciar-me a continuar o meu discurso sobre um outro timbalão ou um prato; isso molda-se segundo o que oíço, e cresce progressivamente.

<sup>50</sup> Quando tocas um *roll*, normalmente não o tocas com ambas as baquetas no mesmo tambor ao mesmo tempo. Tu tens uma baqueta num tambor, e outra baqueta noutro, ou então movimentas-te por toda a bateria, distribuindo pancadas entre os pratos, nos tambores, no prato de choque.

<sup>51</sup> Eu não sei! (risos) Eu sei que faço isso, mas não sei porquê. Acho que quando fiz isso, o que aconteceu foi que devo ter pensado que era bom e gostei do som.

<sup>52</sup> Ele tinha uma maneira astuta de soar como se ele não soubesse tocar bateria (...) Ele tinha uma coisa muito própria.

*a painter. He's a sound sculptor*"<sup>53</sup> (Micallef 2010, p. 29). Brian Blade também caracteriza Paul Motian da mesma maneira, *"Paul Motian est unique! Je ne sais même pas si son jeu et sa manière de sentir le rythme ont un jour été conventionnels. (...) chez Paul je pense qu'il faut savoir apprécier la différence de sa technique anti-conformiste. Elle ne parvient pas à nos oreilles de façon rudimentaire comme de la part de quelqu'un qui a travaillé ses gammes mais plutôt comme une expression peinte ou sculptée."*<sup>54</sup> (Bataille 2010, p. 37)

Outro baterista fã de Motian é Jim Black e este também partilha da mesma opinião de Dejohnette, pois também faz referência à maneira de Motian tocar nos rims da bateria obtendo dessa forma *"(...) a massive ringing sustain spiked with his articulated ideas"*<sup>55</sup>, para além disto Black menciona ainda outra característica de Motian, *"Paul can leave silence for beats or bars at a time, and when his sound reappears it's right in the pocket, creating a rhythmic melody across the drum set"*<sup>56</sup> (Micallef 2010, p. 29). Black diz ainda que Motian tem uma capacidade de tocar a tempo numa balada em rubato ou de tocar livre num tema o mais *standard* possível.

Outro baterista que também dá a sua opinião sobre Motian é Bill Stewart, *"Le son de Paul Motian est aussi reconnaissable qu'individuel. Il fait partie des batteurs novateurs dans la façon de jouer en tempo aussi bien que hors tempo, avec une grande imagination dans l'abstraction. L'écoute et l'interaction font bien sûr partie de ses qualités."*<sup>57</sup> (Bataille 2010, p. 37).

---

<sup>53</sup> (...) ele fez um solo tão incrivelmente divertido (...) era tão "não" baterístico. Mas tão musical, a forma que ele acertava no instrumento com abandono. Novamente, soava como alguém que não sabia como tocar bateria, mas fazia sentido. (...) Paul é como um pintor. Ele é um escultor do som.

<sup>54</sup> *Paul Motian* é único! Eu nem sei se a sua interpretação e a sua maneira de sentir o ritmo foram um dia convencionais... Em *Paul*, penso que é necessário saber apreciar a diferença da sua técnica anti-conformista. Ela não chega aos nossos ouvidos de forma rudimentar como da parte de alguém que trabalhou as suas linhas, mas antes como uma expressão pintada ou esculpida.

<sup>55</sup> um enorme som agudo contínuo enriquecido com as suas ideias articuladas.

<sup>56</sup> Paul consegue deixar silêncios durante batimentos ou compassos de cada vez, e quando o seu som re-aparece ele está mesmo *in the pocket*, criando uma melodia rítmica pela bateria.

<sup>57</sup> O som de *Paul Motian* é igualmente reconhecível e individual. Ele faz parte dos bateristas inovadores na sua forma de tocar o tempo, com uma grande imaginação na abstração. A escuta e a interação fazem claramente parte das suas qualidades.

Peter Erskine fala de Paul Motian no seu livro *The Drum Perspective*: “When I hear Paul Motian play, sometimes it’s so open and it’s a real surprise because I don’t know whether he’s going to hit an accent here or an accent there. It’s a wonderfully organic blossoming of the music, and the listener can get emotionally involved.”<sup>58</sup> (Erskine 1998, p. 12)

Todos estes bateristas concordam que Motian tem um som único, tem a capacidade de tocar a tempo como completamente livre e continuar a soar a ele próprio. Fica fácil de caracterizar a sua forma de tocar se pensarmos que Motian é realmente um escultor de som, um pintor e que utiliza a bateria e todos os seus timbres para colorir a música que toca.

---

<sup>58</sup> Quando ouço o Paul Motian a tocar, às vezes é tão aberto e uma verdadeira surpresa porque não sei se ele vai acentuar aqui ou ali. É um florescimento maravilhosamente orgânico da música e o ouvinte pode-se envolver emocionalmente.

## CAPÍTULO 5.

### 5. Os temas escolhidos para a apresentação do projecto.

Analisámos 9 discos, escutámos mais de 6 horas de música, 68 temas e de toda esta música tivemos que escolher apenas 45/50 minutos. A nossa escolha dos temas a serem apresentados baseou-se num critério cronológico e de abordagem. Procurámos temas com abordagens e estruturas diferentes de forma a demonstrar a mudança da forma de tocar de Paul Motian. Encontra-se em anexo um CD com a gravação dos 12 temas escolhidos.

TEMA	DISCO
• <i>I Love You</i>	• <i>New Jazz Conceptions</i>
• <i>Autumn Leaves</i>	• <i>Portrait in Jazz</i>
• <i>Blue in Green</i>	• <i>Portrait in Jazz</i>
• <i>Milestones</i>	• <i>Waltz for Debby</i>
• <i>Moor</i>	• <i>Paul Bley with Gary Peacock</i>
• <i>Always</i>	• <i>Trio 64</i>
• <i>Ida</i>	• <i>Turns</i>
• <i>Church Dreams</i>	• <i>Life Between the exit signs</i>
• <i>Gipsy Moth</i>	• <i>El Juicio</i>
• <i>Piece for Ornette L.V.</i>	• <i>El Juicio</i>
• <i>Conception Vessel</i>	• <i>Conception Vessel</i>
• <i>Ch'i Energy</i>	• <i>Conception Vessel</i>

Figura 22 - Temas escolhidos para o concerto

Procurámos temas que demonstrassem as abordagens que Motian foi utilizando ao longo destes anos. O facto de haver músicas com diferentes instrumentações e diferentes estruturas foi também outro factor que utilizámos na selecção dos temas a serem tocados no projecto, por uma questão de logística não foi possível utilizar alguns temas do disco *Conception Vessel*, ainda que este disco é o que apresenta maior variação de instrumentos.

A maioria dos temas tocados por Bill Evans são *standards* de Jazz e obedecem todos a uma determinada estrutura como tema (melodia), solos (normalmente com a harmonia do tema) e tema novamente. No entanto como pudemos constatar através da nossa análise, há muitos outros temas que têm diferentes estruturas, não têm uma grelha harmónica nos solos, o tema é tocado várias vezes durante a própria música e ainda a ausência de pulsação. Estamos conscientes que estes factores muito provavelmente não tiveram a influência de Motian, a não ser em *Conception Vessel*, no entanto, são demonstrativos das músicas que Motian gravou e dessa forma também fazem parte do nosso estudo. Em relação à instrumentação, como pudemos ouvir, até ao disco *Turns* de Bley, os instrumentos utilizados eram, piano, contrabaixo e bateria.

Nos restantes álbuns surgem outros instrumentos como guitarra, flauta, percussões e saxofones, estas diferentes instrumentações também foram um factor na selecção das músicas a serem tocadas no concerto final.

Escolhemos *I Love You* por representar um tema com um *comping* tradicional e com *trades* de bateria também com linguagem tradicional. (As transcrições completas encontram-se em anexo).



Figura 23 - Excerto da transcrição da introdução de bateria de *I Love You*



Figura 24 - Excerto da transcrição do solo de bateria de *I Love You*

*Autumn Leaves* porque durante o solo de contrabaixo Motian utiliza um *comping* com muito espaço, diferente de qualquer outro tema. (A transcrição completa encontra-se em anexo).



Figura 25 - Excerto do comping de bateria de *Autumn Leaves*

No tema *Blue in Green*, é demonstrado a forma aberta e minimalista como Motian acompanha uma balada.

Em *Milestones*, a bateria tem um papel muito activo e interactivo entre cada peça, demonstra muito a abordagem de *broken time swing*. (A transcrição completa encontra-se em anexo).



Figura 26 - Excerto da transcrição do comping de *Milestones*

No tema *Moor*, Motian toca com escovas e modifica a sua forma de tocar não marcando o prato de choque no 2 e 4 e interagindo muito com Bley e Peacock.

Na continuação desta abordagem mais quebrada, *Always* é um ternário onde o *broken time swing* está sempre presente assim como um forte diálogo entre bombo, caixa e prato de choque. (A transcrição completa encontra-se em anexo).



Figura 27 - Excerto do comping de bateria em *Always*

Escolhemos o tema *Ida Lupino* porque foi o primeiro tema em *even 8ths* que surgiu na nossa análise aos discos e porque é também tocado de uma forma muito musical e aberta. (A transcrição completa encontra-se em anexo).



Figura 28 - Excerto da transcrição do comping de bateria de *Ida Lupino*

A escolha do tema *Church*, deve-se ao facto de este não ter pulsação e de apresentar uma abordagem muito preenchida por parte de Motian.

Em *Gypsy Moth*, temos quase a sonoridade de uma bateria rock, única nos discos que analisámos.

*Piece for Ornette* porque apresenta um desenvolvimento de um *swing* com pulsação para um abordagem sem pulsação e muito preenchida.

Os dois últimos temas escolhidos, *Conception Vessel* e *Ch'i Energy*, porque são únicos em todos os temas analisados, um duo de piano e bateria e um tema a solo de bateria.

Não foi possível transcrever excertos de todos os temas porque alguns deles não têm pulsação e torna-se realmente complicado transcrever o que Motian está a fazer.

Em relação à instrumentação que vamos utilizar no concerto, vamos recorrer a contrabaixo, piano, saxofone tenor e soprano, bateria e percussões.



## CAPÍTULO 6.

### 6. Conclusão

Esta dissertação foi uma viagem fantástica onde tivemos a oportunidade de visitar e aprofundar os nossos conhecimentos em relação ao instrumento que tocamos. Quando começamos a ouvir jazz, ouvimos *Be-Bop*, *Hard Bop* e Fusão, não passamos muito tempo a ouvir os primórdios do Jazz, nem o *Free Jazz/Avangard*, o que consideramos ter sido uma falha. Esta investigação deu-nos a conhecer bateristas que começaram a desenvolver a linguagem jazz e o desenvolvimento desta mesma linguagem.

O *Free Jazz* sempre foi uma grande incógnita e apesar de termos aprofundado um pouco os nossos conhecimentos nesta área, achamos que ainda temos uma mente pouco preparada para este género de música. Ao escutar pela primeira vez o baterista Paul Motian, pensamos que qualquer baterista podia tocar com ele. Quase com ausência de técnica, parecia que tocava ao acaso pela bateria como se de uma criança se tratasse.

O primeiro disco que ouvimos foi *Garden of Éden* de 2004. O nosso conhecimento sobre Motian anteriormente a este disco era nulo. Há uma separação enorme do ano em que Motian começou a tocar profissionalmente, 1953, até ter gravado este disco. Nos últimos três anos escutei bastante o trabalho dele, como líder e como *sideman*, o que me fez sentir magicamente envolvido pela sonoridade e pela sua forma de tocar.

Este trabalho ajudou-nos a aprofundar o percurso de Paul Motian, e o que o influenciou na sua caminhada em busca de uma identidade única. Cada disco analisado foi como se estivéssemos a caminhar ao lado dele, conseguindo identificar perfeitamente as diferenças na sua abordagem de projecto para projecto. Conseguimos definir *Conception Vessel* como sendo a junção de todas as suas experiências até aquela altura.

Conclui-se que uma ótima forma de desenvolver as capacidades enquanto músico é conhecer a história da Música, neste caso, a história do Jazz e escutar com atenção os músicos que deixaram a sua marca através da sua linguagem e da sua visão.

Através deste estudo tomamos consciência que alguns críticos de Jazz e músicos utilizam a expressão “pintor de sons” ou “escultor de sons” para caracterizar a forma de tocar de Motian, o que não deixa de ser uma metáfora muito interessante que facilmente globaliza toda a sua abordagem. Da mesma forma que um pintor ou um escultor são artistas, Motian é considerado um artista do som.

Quando escolhemos este baterista para ser o principal foco da nossa dissertação não tínhamos a noção da importância dele na libertação da forma de tocar dos bateristas, bem como nas portas que abriu e o quanto inovador foi. A verdade é que em alguns livros consultados, poucos foram os que mencionam a importância de Paul Motian para o desenvolvimento da bateria, apenas referenciando-o como o baterista que tocou com Bill Evans. Como bateristas mais influentes apenas aparecem nomes como Max Roach, Elvin Jones ou Art Blakey. Através desta pequena investigação viemos a constatar que Motian teve muita importância no Jazz e que esteve presente em trios e quartetos dos mais importantes da história do Jazz.

Este trabalho veio-nos ajudar a perceber que na música tudo é possível e que algumas regras, que nos são transmitidas enquanto alunos, existem apenas como base e ponto partida para outras abordagens e que são regras que podem ser quebradas. Claro que, na nossa opinião, essas regras são quebradas sempre no intuito de melhorar e enriquecer a música que fazemos, e não para sermos unicamente revolucionários.

A carreira de Motian é muito extensa e gravou centenas de discos. É importante lembrar que apesar de tocar completamente livre no seu primeiro disco como líder, e em outros discos que viriam mais tarde, continuou a gravar discos em que

tocava *swing* com tempo, não numa forma tradicional mas sim numa abordagem que ele já nos teria habituado em discos de Bill Evans, Paul Bley ou Keith Jarrett. É interessante também constatar que dos cinco álbuns que analisámos, o número de músicas “livres” (sem pulsação) foi aumentando, culminando com o *Conception Vessel*, em que todos os temas são livres. Para além disso, é interessante reparar como foi utilizando cada vez menos as escovas nos discos analisados: com Bill Evans (com excepção do *Trio 64* e de *New Jazz Conceptions*), onde tocava tudo praticamente de vassouras; com Bley a maioria dos temas continuava a ser em vassouras (excepto em *Turns* que já era tudo com baquetas); com Jarrett as baquetas já eram mais utilizadas, e com o seu disco a grande maioria dos temas era tocada com baquetas e com algumas percussões. De destacar o facto de que para disco de baterista, *Conception Vessel* é um disco que não tem praticamente solos de bateria (apenas um). Motian primoriza a música e usa diferentes formações nos temas o que permite ter um leque muito grande de texturas e ambientes. Nos outros discos existem alguns momentos em duo mas nunca um tema inteiro.

A bateria de Motian soa sempre diferente de disco para disco. Podem haver várias justificações para tal acontecer. O avanço tecnológico dos sistemas de gravação, o gosto pessoal de Motian e dos outros músicos ou mesmo a escolha de uma afinação que se adequasse melhor ao grupo e ao repertório.

Na nossa opinião, este trabalho poderá ser um ponto de partida para muitos outros estudos deste género. De certo que ficaram muitas coisas para desenvolver, principalmente no capítulo 3. Achamos que poderiam haver muitos outros pontos a analisar em cada disco, tal como a forma que o movimento harmónico poderá ou não ter influenciado a maneira de Motian abordar um determinado tema. Poderíamos também ter sido mais minuciosos na análise da interacção de Motian com os outros músicos e ter analisado mais pormenorizadamente as diferentes texturas e densidades de cada tema.

Esperamos que a nossa performance possa ainda clarificar a finalidade deste trabalho, recriando alguns dos ambientes destes cinco discos, de forma a poder transmitir e demonstrar o desenvolvimento e as diferenças da forma de tocar de Motian ao longo dos seus primeiros anos de carreira. Apesar de ser extremamente

difícil imitar ao pormenor o seu som e a sua linguagem (tendo ele uma forma muito própria de tocar), esperamos conseguir transmitir algo da sua maneira de tocar.

## CAPÍTULO 7.

### 7. Bibliografia

Bataille, Laurent (Maio, 2010) “Les grandes histoires de l’Oncle Paul” in Jazz Magazine JazzMan. Vol. 2010 (nº 614) (pp. 29 - 38)

Bataille, Laurent (Setembro, 2011) “La grande histoire dès batteurs américains” in Jazz Magazine JazzMan. Vol. 2011 (nº629) (pp. 29 - 49)

Berry, Mick e Gianni, Jason (2004) *The Drummer’s Bible*. Tucson, Arizona. See Sharp Press

Cook, Richard e Morton, Brian (2000) *The Penguin Guide to Jazz on Cd*. Penguin Books.

Erskine, Peter (1998) *The Drum Perspective*. Milwaukee, Hal Leonard

Ezequiel, Carlos (Julho, 2003) “A história do Jazz” in Batera & Percussão. Vol. 2003 (nº 71) (pp. 28 - 30)

Gioia, Ted (1997) *The History of Jazz*. New York, Oxford University Press

Godbolt, Jim (1990) *O Mundo do Jazz*. Porto, Edições Afrontamento.

Mandel, Howard (2006) *Enciclopédia Ilustrada do Jazz & Blues*. Porto, Edições Afrontamento, Lda.

Micallef, Ken (Novembro, 2010) “Paul Motian Rhythm of the moment” in Downbeat. Vol. 2010 (nº 11) (pp. 26 - 31)

Monson, Ingrid (1996) “Musical, languages, and cultural styles: improvisation as conversation” in Monson, Ingrid *Saying something, Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago press (pp 73 - 96)

Riley, John (1994) *The Art of Bop Drumming*. Manhattan, Manhattan Music, Inc.

Riley John (1999) *Beyond Bop Drumming*. Manhattan, Manhattan Music, Inc.

Riley John (2004) *The Jazz Drummer’s Workshop*. Modern Drummer Publications, Inc.

## Web

Braman, Chuck (1996). *Paul Motian: Method of a Master (part1)*. Acedido em: 26 de Dezembro de 2011 em:

<http://www.chuckbraman.com/Writing/WritingFilesDrumming/Motian1.html>

Braman, Chuck (1996). *Paul Motian: Method of a Master (part2)*. Acedido em: 26 de Dezembro de 2011 em:

<http://www.chuckbraman.com/Writing/WritingFilesDrumming/Motian2.html>

Doerschuk, Andy (2011) *Paul Motian Biography: A True Inovator*. Acedido em: 14 de Maio de 2013 em:

[http://www.drummagazine.com/features/post/paul-motian-a-true-innovator-h1-ul-classpost\\_meta-lipublished-november-22-2/P1/](http://www.drummagazine.com/features/post/paul-motian-a-true-innovator-h1-ul-classpost_meta-lipublished-november-22-2/P1/)

Harris, Hyland; Clarke, Kenny "Klook" (Kenneth Spearman). Acedido em 14 de Maio de 2013 em: <http://www.jazz.com/encyclopedia/clarke-kenny-klook-kenneth-spearman>

Kelman, John (2004) *Keith Jarrett Life Between the Exit Signs (2004)*. Acedido em: 16 de Maio de 2013 em:

<http://www1.allaboutjazz.com/php/article.php?id=14104&recommended=1&width=#.UsYBbyiP0y4>

Olson, Paul (2011). *Paul Motian: There's a Millions Songs Out There*. Acedido em: 14 de Maio de 2013 em:

<http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=21536&pg=7#.UjM96-Daoy4>

Panken, Ted (2008). *R.I.P. Paul Motian 1931-2011*. Acedido em: 14 de Maio de 2013 em:

<http://tedpanken.wordpress.com/category/paul-motian/>

Shultz, Thomas (PASIC 1979) *A History of Jazz Drumming* acedido em 6 de Junho de 2013, em:

<http://www.brad-meyer.com/wp-content/uploads/2012/01/History.pdf>

Teichroew, Jacob (2011). *Artist Profile: Jazz Drummer Paul Motian*. Acedido em: 14 de Maio de 2013 em:

<http://jazz.about.com/od/classicjazzartists/p/Artist-Profile-Jazz-Drummer-Paul-Motian.htm>

York's Jazzistry, Vicent *Jazz History Timeline* (2002) acedido em 7 de Julho de 2013, em:

[http://content.bandzoogle.com/users/BaliDali/files/Handout\\_-\\_Visions\\_of\\_Jazz.pdf](http://content.bandzoogle.com/users/BaliDali/files/Handout_-_Visions_of_Jazz.pdf)





## ANEXOS



Figura 29 - Versão completa da Figura 7

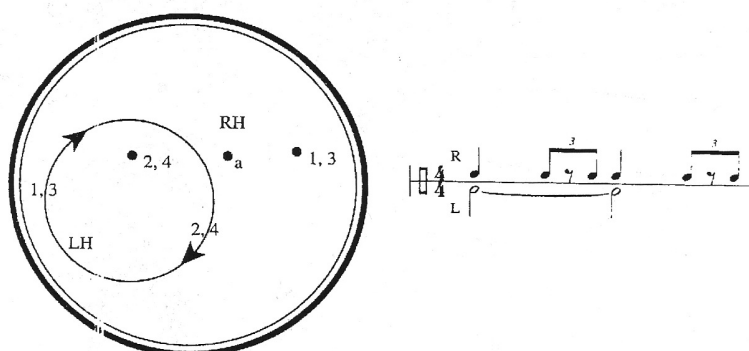
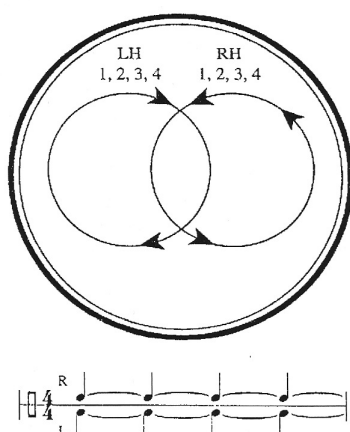


Figura 30 - Tamanho ampliado da Figura 8

### Ballad Patterns

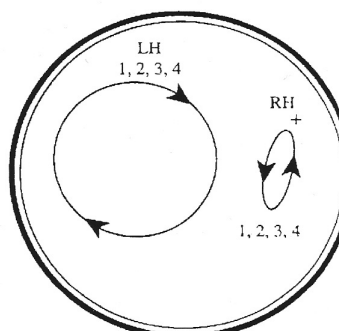
This next pattern is great for ballads. Each hand circles in quarter-notes, coming towards the other on the beat. Put a little weight on each brush to help spell out the quarter-note pulse:



Recorded sequence — two bars each pattern.

### Straight Eighth-note Ballad

On some ballads, the melody is played with a straight 8th-note feeling. The rhythm section must immediately recognize whether the melody is being played with a swing feel or an eighth-note feel and provide the appropriate support. Both brushes stay on the head at all times.



### Swing Ballad Variation

Figura 31 - Tamanho ampliado da Figura 9

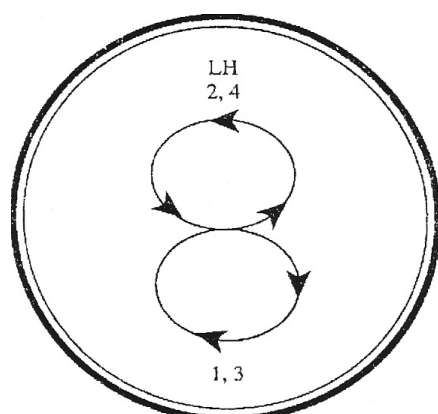


Figura 32 - Tamanho ampliado da Figura 10



Figura 33 - Versão completa da Figura 23



Figura 34 - Versão completa da Figura 24



Figura 35 - Versão completa da Figura 25



Figura 36 - Versão completa da Figura 26



Figura 37 - Versão completa da Figura 27



Figura 38 - Versão completa da Figura 28